

Universitatea de Vest din Timișoara
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

Universitatea din Szeged
Facultatea de Litere

QVAESTIONES ROMANICAE

Lucrările Colocviului Internațional
Comunicare și cultură în România europeană
ediția a VI-a / 16–17 iunie 2017

VII



QVAESTIONES ROMANICAE VI

Canon cultural. Canon literar. Canon lingvistic

– 1 –

Lucrările Colocviului Internațional
Comunicare și cultură în România europeană
(ediția a VI-a / 16-17 iunie 2017)

Papers of the International Colloquium
Communication and Culture in Romance Europe
(Sixth Edition / 16-17 of June 2017)

ISSN – 2457 8436
ISSN-L - 2457 8436



„Jozsef Attila”
Tudományi Egyetem
Kiado Szeged

2018

Comitet onorific / Honorary Committee:

| | |
|---|---|
| Florica Bechet (Universitatea din București) | José Manuel González Calvo (Universitatea din Extremadura, Cáceres), Acad. |
| Doina Benea (Universitatea de Vest din Timișoara) | Michael Metzeltin (Universitatea din Viena) |
| Jenny Brumme (Universitatea din Barcelona) | Ileana Oancea (Universitatea de Vest din Timișoara) |
| Riccardo Campa (Institutul Italo-Latino American, Roma), Acad. DHC | Adriano Papo (Universitatea din Udine), Acad. DHC |
| Sanda Cordoș (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca) | Lăcrămioara Petrescu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași) |
| Ioana Costa (Universitatea din București) | |

Comitet științific / Scientific Committee:

| | |
|-------------------------------|--|
| Florica Bechet | (Universitatea din București) – limba și literatura latină |
| Frédérique Biville | (Universitatea „Lumière”, Lyon) – limba și literatura latină |
| Berta Tibor | (Universitatea din Szeged) – limba și literatura spaniolă |
| Bodi Katalin | (Universitatea din Debrecen) – limba și literatura franceză |
| Mirela Borchin | (Universitatea de Vest din Timișoara) – limba și literatura română |
| Norberto Cacciaglia | (Università per Stranieri, Perugia) – limba și literatura italiană |
| Monica Fekete | (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca) – limba și literatura italiană |
| Kovacs Katalin | (Universitatea din Szeged) – limba și literatura franceză |
| Coman Lupu | (Universitatea din București) – limba și literatura spaniolă |
| Elena Pirvu | (Universitatea din Craiova) – limba și literatura italiană |
| Liana Pop | (Universitatea „Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca) – limba și literatura franceză |
| Eleonora Ringler-Pascu | (Universitatea de Vest din Timișoara) – teatru și muzică |
| Mihaela-Silvia Roșca | (Universitatea de Vest din Timișoara) – teatru și muzică |
| Oana Sălișteanu | (Universitatea din București) – limba și literatura italiană |
| Nathalie Solomon | (Universitatea „Via Domitia” Perpignan) – limba și literatura franceză |
| Szasz Geza | (Universitatea din Szeged) – limba și literatura franceză |
| Maria Țenchea | (Universitatea de Vest din Timișoara) – limba și literatura franceză |
| Estelle Variot | (Aix-Marseille Université, AMU), CAER – limba și literatura franceză |

Coordonator / Coordinator:

Valy Ceia

Comitet editorial / Editorial Board:

| | | |
|-----------------------|----------------------|----------------|
| Mirela Boncea | Mariana Pitar | Călin Timoc |
| Emina Căpălnășan | Simona Regep | Dumitru Tucan |
| Valy Ceia | Roxana Rogobete | Bogdan Țâra |
| Ramona Malița | Lucian Emil Roșca | Luminița Vleja |
| Silvia Madincea-Pășcu | Mihaela-Silvia Roșca | |

Secretariat de redacție / Editorial Assistants:

Daniel Haiduc

Responsabilitatea privind conținutul științific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondență se va adresa la/ Please send mail to:
Universitatea de Vest din Timișoara, Bd. Vasile Pârvan nr. 4, RO – 300223,
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie
CENTRUL DE STUDII ROMANICE DIN TIMIȘOARA, sala 410

Info: <http://ciccre.uvt.ro>
Email: ciccre@e-uvt.com

Cuprins * Table of Contents

| | |
|--|------------|
| Comunicări în plen * Plenary Sessions | 19 |
| Smaranda BRATU ELIAN, Impresioni e perplessità sul canone: il caso Leopardi * (Impressions and Perplexities Regarding the Canon: the Leopardi case) | 20 |
| Libuše VALENTOVÁ, Relațiile ceho-române – un exemplu de apropiere prin cultură * (The Czech-Romanian relations – how culture can become a bridge between nations) | 30 |
| Limba și literatura latină * Latin Language and Literature | 39 |
| Florica BECHET, Sublimul – prin metamorfoze, la canon, în teoriile Antichității greco-latine * (The Sublime – through Metamorphoses to the Canon in the Theories of the Greek-Latin Antiquity) | 40 |
| Ioana COSTA, Însemnări despre istoria scrierii * (Notes on the History of Writing) | 51 |
| Adina CRĂCIUNESCU, Influențe greco-latine în onomastica criticilor subsidiari din <i>Ţiganiada</i> lui Budai-Deleanu * (Greek-Latin Influences into the Names of the Annotators in the Budai-Deleanu's Work <i>Ţiganiada</i>) | 55 |
| Roxana Maria FĂNUȚ, <i>Eneida</i> vergiliană și canonul literar augustan. Codul intertextualității epopeice * (Virgil's <i>Aeneid</i> and the Augustan Literary Canon. The Code of the Poetics of Intertextuality) | 75 |
| Simona GEORGESCU, Canonul împrumutului lexical – grecismele în latină * (The Canon of Lexical Borrowing – Greek Words into Latin) | 82 |
| Theodor GEORGESCU, Canonul traducerii – Plaut, <i>Bacchides</i> / Menandru, <i>Dis exapaton</i> * (The Canon of Translation – Plaut's <i>Bacchides</i> / Menander's <i>Dis exapaton</i>) | 91 |
| Daniel HAIDUC, Surse ale umorului în <i>Satyricon</i> -ul lui Petronius * (Sources of Humour in Petronius' <i>Satyricon</i>) | 98 |
| Gabriela RADU, Cartea ca oglindă – <i>Liber Manualis</i> * (The Book as a Mirror – <i>Liber Manualis</i>) | 106 |
| Maria SUBI, „Anatomia femeii ideale” în Roma antică * („The Anatomy of the Ideal Woman” in Ancient Rome) | 116 |
| Limba și literatura română * Romanian Language and Literature | 131 |
| Florina-Maria BĂCILĂ, Semnificații ale substantivului <i>sărut</i> în poezia lui Traian Dorz * (Meanings of the noun <i>sărut</i> in Traian Dorz's poetry) | 132 |
| Gabriel BĂRDĂȘAN, Optimizarea dezvoltării competenței de comunicare profesională în limba română la studenții anului pregătitor * (Optimising the acquisition of professional communication skills in Romanian by the students of the Preparatory year) | 149 |

| | |
|---|-----|
| Florica BODIȘTEAN, Un avatar al rescrierii în literatura actuală sau despre cuplul odiseic de la epopee la <i>romance</i> : Manuel Vicent, <i>Glasul mării</i> * [An Avatar of Rewriting in Today's Literature or about the Odysseic Couple from Epic to Romance: Manuel Vicent, <i>Son de mar</i> (The Song of the Sea)] | 157 |
| Mirela-Ioana BORCHIN, Rimele rare în poezia lui Eugen Dorcescu * (Rare rhymes in Eugen Dorcescu's poetry) | 169 |
| Emina CĂPĂLNĂȘAN, Ana-Maria RADU-POP, Fixarea modului conjunctiv: tipar gramatical vs model comunicativ-funcțional * (Teaching the Conjunctive: grammatical pattern vs functional communication model) | 179 |
| Simona CONSTANTINOVICI, Călin POPETȚ, Din gamele minore ale exprimării superlativului în limba română * (From the minor scale of expressing the superlative form in Romanian language) | 187 |
| Irina DINCĂ, Dificultăți în predarea limbii române pentru arabi * (Difficulties in Teaching Romanian Language for Arabs) | 196 |
| Ileana OANCEA, Nadia OBROCEA, Evoluție canonică și poeticitate * (Canonical Evolution and Poeticity) | 206 |
| Elena PETREA, La contribution des traductions à l'unification des normes de la langue roumaine littéraire moderne (le cas des <i>Ballades</i> de Victor Hugo traduites par Constantin Negruzzi) * (The contribution of translations to unifying the standards of modern literary Romanian language - the case of Victor Hugo's Ballads translated by Constantin Negruzzi) | 222 |
| Cecilia-Mihaela POPESCU, Din nou despre reorganizarea semantică a paradigmei de viitor din limba română din perspectiva teoriei 'regramatizării' * (The Semantic Reorganisation of Future Tense in Romanian, an example of "regrammatization") | 233 |
| Eliana POPEȚI, Ana-Maria RADU-POP, Caracteristici ale predării limbii române studenților din comunitățile românești din Republica Serbia: prefigurarea unui manual * (Teaching Romanian to students from the Romanian communities in Serbia: characteristics and difficulties) | 248 |
| Roxana ROGOBETE, Scriitori de origine română în spațiul germanofon (C.D. Florescu, A. Veteranyi, D. Ranga, C.M. Florian) * [Romanian-born Writers in German-Language Space (C.D. Florescu, A. Veteranyi, D. Ranga, C.M. Florian)] | 255 |
| Mărioara SFERA, Literatura română din Voivodina: despre poetul Ion Miloș * (Romanian Literature in Voivodina: Ion Miloș) | 265 |
| Roxana-Mariana STOCHIȚOIU, Valorificarea tradițiilor în școala românească * (Emphasising traditions in Romanian school) | 272 |
| Dumitru TUCAN, Memoria traumatică și literatura testimonială * (The Witness Literature and the Post-Totalitarian Consciousness) | 277 |
| George Bogdan ȚÂRA, Despre varietatea argumentelor în constituirea primelor norme gramaticale românești * (On the variety of arguments used when building the very first set of Romanian grammar norms) | 290 |

| | |
|---|------------|
| Ida VALICENTI, Canonul literaturii deportărilor din România. Analiza a două opere despre deportare în timpul celui de-al Doilea Război Mondial: <i>20 de ani în Siberia</i> de Anița Nandriș-Cudla și <i>Noaptea</i> de Elie Wiesel * (The Canon of Concentrationary Literature in Romania. Analysis of Two Works on Deportation During the Second World War: <i>20 de ani în Siberia</i> by Anița Nandriș-Cudla and <i>Noaptea</i> by Elie Wiesel) | 303 |
| Ioana VID, Analiza discursului publicitar * (Analysis of advertising discourse) | 315 |
| <i>Langue et littérature françaises</i> * French Language and Literature | 321 |
| Gorana BIKIĆ-CARIĆ, Les langues romanes comme écarts et comme norme * (Romance languages as deviations and as standards) | 322 |
| Cristiana BULGARU, La recette du roman d’aventures réinterprétée dans un récit de songe de Marguerite Yourcenar, « <i>La route au crépuscule</i> » * (The Recipe of the Adventure Novel Reinterpreted in an Oneiric Transcription by Marguerite Yourcenar ”La route au crépuscule”) | 332 |
| Marc CHEYMOL, Le canon et la « loi de seuil » * (The canon and the Law of Threshold) | 339 |
| Ioana-Rucsandra DASCĂLU, À la recherche des canons littéraires féminins * (In search of feminine literary canons) | 355 |
| Monica GAROIU, Assia Djebar, une voix de l’autobiographie maghrébine * (Plurivocal Autobiography in the Work of Assia Djebar) | 362 |
| Ramona MALIȚA, Sur les « batailles canoniques » ou les ‘merveilleuses aventures’ du canon esthétique * (Since when have there been “canonical battles”? The wonderful adventures of The aesthetic canon) | 369 |
| Ioana MARCU, La littérature issue de l’immigration maghrébine entre contre-canon et canon littéraire * (North African Immigrant literature in France between counter-canon and literary canon) | 381 |
| Mariana PITAR, Terminologie et aménagement linguistique * (Planning and management of terminology) | 398 |
| Cristina-Manuela TĂNASE, La réforme de l’orthographe entre norme et tolérance * (The French spelling Reform, between standard and tolerance) | 407 |
| Estelle VARIOT, Norme et usage, deux clefs de voûte dans l’évolution des langues et des cultures * (Standard and usage, two keystones in the evolution of languages and cultures) | 419 |
| <i>Lengua y literatura española</i> * Spanish Language and Literature | 431 |
| Roxana Maria CREȚU, Entre la norma y el uso: errores frecuentes en español en los alumnos rumanos * (Between norm and use: the most common mistakes in Spanish made by Romanian Students) | 432 |
| Mihai ENĂCHESCU, Las relaciones de parentesco natural en las lenguas románicas – un enfoque diacrónico y comparado * (Kinship relations in Romance languages: a diachronical and compared approach) | 440 |

| | |
|---|-----|
| Leticia GÁNDARA FERNÁNDEZ, De Liliput a Balnibarbi: la importancia del lenguaje en Los viajes de Gulliver * (<i>Gulliver's Travels: A Critique of Society through Language</i>) | 454 |
| Ilinca ILIAN, Cortázar y la sociedad de artistas * (Cortázar and Artists Society) | 462 |
| Sanda-Valeria MORARU, Errores frecuentes en español en los estudiantes rumanos no filólogos * (Frequent errors in Spanish of the Romanian students who do not study Philology) | 469 |
| Adolfo R. POSADA, La recepción de Mircea Cărtărescu en España * (The reception of Mircea Cărtărescu in Spain) | 477 |
| Lavinia SIMILARU, Cervantes y los cánones de belleza femenina * (Cervantes and the canons of feminine beauty) | 486 |
| Silvia-Alexandra ȘTEFAN, <i>Imitatio</i> por 'Él mismo...' o la autoimitación garcilasiana en las <i>Anotaciones</i> de Fernando de Herrera como mecanismo canonizador de las pautas estéticas renacentistas * (<i>Imitatio</i> by 'Él mismo...' or Garcilasian self imitation in <i>Anotaciones</i> by Fernando de Herrera as a canonizing mechanism for the Renaissance aesthetics patterns) | 494 |
| Cristina VARGA, Características formales de la subtítulos para la televisión en Rumanía * (General and Specific Features of Subtitling in Romania) | 507 |
| Raluca Arianna VÎLCEANU, La práctica pedagógica – dimensión integradora de la formación inicial en la carrera didáctica * (Pedagogical practices – integrative dimension of initial training for the teaching career) | 522 |
| Luminița VLEJA, Los poderes canónicos de las normas y los desvíos en el léxico español y rumano * (The canonical powers of the Norms and Deviations in the Spanish and Romanian vocabulary) | 537 |

Cuvânt-înainte

Romania conturează cu generozitate și oferă spre reflecție Europei (și nu numai) modele canonice, culturale, literare și lingvistice care se regăsesc sub forme artistice, comunicaționale și științifice diferite, la secole distanță, în contemporaneitatea imediată a lumii și a artei romanice.

Definit ca invariantă axiologică, generatoare de valoare și emulație culturală și/sau literară, canonul aduce cu sine schimbarea paradigmei estetice și a orizontului de așteptare al publicului. Canonul estetic sau cultural – corpusul doctrinar unitar al unui curent – este rezultanta cea mai abstractă a tuturor tipurilor de canon (literar, lingvistic, artistic), deoarece acest concept se fundamentează pe un sistem general de principii teoretice după care o mișcare culturală sau un curent literar își trasează modelele/idealurile de urmat. Lista canonică sau, mai simplu spus, canonul literar/lingvistic/artistic concret nu este un repertoriu neutru de autori și texte/norme de limbă/producții artistice, tot așa cum nu-l putem gândi ca blocaj sau fixare în limitele unui proiect inițial. Procesul de schimbare a canonului în câmpul artistic de orice gen are la bază relativitatea gustului care declanșează fie adevărate rupturi în plan estetic, fie comode armonizări cu spiritul epocii.

Organizatorii Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în Romania europeană* au propus participanților la ediția a VI-a să reflecteze asupra concepului de canon, asupra asemănarilor și deosebirilor între diferite tipuri de canon, precum și asupra felului în care acestea se oglindesc și sunt ilustrate în diferite literaturi, arte și limbi romanice. Volumul al VI-lea din *Quaestiones Romanicae* adună parte dintre răspunsurile oferite la această problematică deschisă.

Editorii

Praefatio

Romanitas paradigmata canonica, culturalia, litteraria et linguistica liberaliter delineat et ad deliberandum proponit Europae (sed non tantum), quae post saecula ut formae in artibus, communicatione scientiisque mundo Romano proximis inveniri possunt.

Ut invariabile aestimativum conceptus, quod famam et culturalem aut litterariam aemulationem gignit, canon seipso aestheticum paradigma mutat, necnon et expectationes gentium. Canon aestheticus sive litterarius – aequabile corpus doctrinarum unius motus culturalis – effectus est omnium generum canonum (litterarum, linguistici, artium) abstractissimus, quia haec notio super systema generale theoreticorum principium fundatur, quibus motus litterarius sua exemplaria/proposita delineat. Selectio canonica sive, comprehensibiliter, canon litterarum/artium/linguisticus non est summarium aliquid auctorum operumque sive usuum linguisticorum, nec possumus eum ut obsidium aut fixatio intra fines alicui propositi initialis concipere. Causa mutationis canonis in artibus cuiusque generis variatio est

gustum, quae aut schismata in rebus aestheticis parit, aut accommodationes ad spiritum aetatis favet.

Institutores Internationalis Colloquii *Communicatio et Cultura in Romanitate Europaea* participes sextae editionis invitaverunt ut de quaestionibus aestimativis disputent, de similitudinibus et differentiis diversarum canonum specierum et de earum repercussione et illustratione in variis Romanicis linguis et traditionibus litterarum artiumque. Sextum volumen *Quaestionum Romanicarum* pars responsorum huic aperto problemati coagulat.

Editores

Avant-propos

La Romania propose et offre généreusement à la réflexion de l'Europe (et pas seulement) des modèles canoniques, culturels, littéraires et linguistiques qui se retrouvent tout au long des siècles et jusqu'à la contemporanéité la plus récente, dans le monde et l'art romans, sous des formes artistiques, communicationnelles et scientifiques différentes.

Défini comme une invariante axiologique, génératrice de valeur et d'émulation culturelle et/ou littéraire, le canon engendre le changement du paradigme esthétique et de l'horizon d'attente du public. Le canon culturel – la synthèse trans-littéraire – est le répertoire le plus abstrait de tous les types de canon : esthétique, littéraire, linguistique, artistique, puisque ce concept prend pour fondement un système général de principes théoriques selon lesquels une mouvance culturelle ou un courant littéraire retracent ses modèles à suivre. La liste canonique ou, plus précisément, le canon littéraire/linguistique /artistique n'est pas un collecteur neutre d'auteurs, de textes, de normes linguistico-pragmatiques ou bien de productions artistiques ; on ne peut pas non plus le limiter, le bloquer ou bien le cantonner à un projet initial. Le processus de changement du canon, dans tous les domaines, a pour fondement la relativité du goût esthétique qui déclenche soit des ruptures au niveau axiologique, soit de commodes harmonisations avec l'esprit de l'époque.

Les organisateurs du Colloque International *Communication et Culture dans la Romania Européenne* ont proposé aux participants de la VI^e édition de s'attarder et de réfléchir sur la problématique axiologique, sur les similitudes et sur les différences qui existent entre les types de canons, ainsi que sur la manière dont ces derniers se manifestent dans des littératures, des langues et des formes d'art du domaine roman. Le sixième tome du volume « Quaestiones Romanicae » réunit les réponses que les spécialistes ont offertes, lors du colloque, à cette problématique toujours ouverte.

Les éditeurs

Prefazione

L'area romanza delinea generosamente e offre all'Europa numerosi spunti di riflessione, modelli canonici, culturali, letterari e linguistici rispecchiati nelle forme artistiche, comunicazionali e scientifiche, a secoli di distanza, nell'immediato mondo contemporaneo e nell'arte romanza.

L'obiettivo è quello di imporre le proprie invarianti estetiche che servano come criterio per la scelta dei testi e delle produzioni artistiche capitali facenti parte del canone. Il canone estetico o culturale – il corpus dottrinale unitario di una corrente – è l'esito più astratto di tutte le tipologie del canone (letterario, linguistico, artistico che sia), in quanto tale concetto si basa su un sistema generale di principi teorici atti a tracciare i modelli ideali da seguire per i vari movimenti culturali o letterari. La lista canonica, o semplicemente il canone letterario, linguistico o artistico che sia, non è una raccolta neutra di autori e testi, di regole del linguaggio o di produzione artistica, e né lo si può inquadrare tra i fattori ostacolanti o bloccanti nella fissità di un progetto iniziale. Il processo di cambiamento del canone artistico nell'area artistica di qualsiasi genere si basa sulla relatività del gusto che fa scattare sia vere rotture sul piano estetico, sia idonei adeguamenti in armonia con lo spirito delle relative epoche.

Gli organizzatori del Colloquio Internazionale *Comunicazione e cultura nella Romània europea* hanno proposto ai partecipanti alla sesta edizione di riflettere sul concetto di canone, sulle somiglianze e sulle differenze tra i diversi tipi di canone, e su come essi si riflettono e sono illustrati in varie letterature, arti e lingue romanze. Il sesto volume delle *Questioni Romaniche* raccoglie alcune delle risposte a questo problema.

Editori

Prefácio

România determina com generosidade e oferece para reflexão à Europa (e não só) modelos canônicos, culturais, literários e linguísticos identificáveis em formulações artísticas, comunicacionais e científicas diferentes, séculos depois, na contemporaneidade imediata do mundo e da arte românica.

Definido como invariante axiológica, geradora de valor e emulação cultural e/ou literária, o cânone traz consigo a alteração do paradigma estético e do horizonte de espera do público. O cânone estético ou cultural – o corpus doutrinário unitário de uma corrente – é a resultante mais abstrata de todos os tipos de cânone (literário, linguístico, artístico), porque este conceito se fundamenta num sistema geral de princípios teóricos segundo o qual um movimento cultural ou uma corrente literária traça os modelos/as ideais a seguir. A lista canônica ou, simplesmente, o cânone literário/linguístico/artístico propriamente dito não é um coletor neutro de autores e textos/ normas de língua/ produções artísticas, como também não pode ser interpretado como uma bloqueio ou uma fixação dentro dos limites de um projeto inicial. O processo de mudança do cânone no campo artístico de qualquer tipo tem como base a relatividade subjetiva que

cria quer verdadeiras rupturas em plano estético, quer harmonizações cómodas com o espírito da época.

Os organizadores do Colóquio Internacional *Comunicação e Cultura na Romània Europeia* propuseram aos participantes da VIª edição a refletirem sobre o conceito de cânone, sobre as semelhanças e diferenças entre os vários tipos de cânone, bem como sobre a maneira como estes se refletem e são ilustrados nas diferentes literaturas, artes e línguas românicas. O VIº volume de QR junta parte das respostas oferecidas a esta problemática aberta.

Editores

Prólogo

Romània proyecta con generosidad e invita a Europa (y no sólo a ella) a examinar los modelos canónicos, culturales, literarios y lingüísticos que se encuentran bajo formas artísticas, comunicacionales y científicas distintas, a siglos de distancia, en la contemporaneidad inmediata del mundo y del arte románico.

Definido como invariante axiológica, generadora de valor y emulación cultural y/ o literaria, el canon aporta el cambio del paradigma estético y del horizonte de espera del público. El canon estético o cultural – el corpus doctrinario unitario de una corriente – es la resultante más abstracta de todos los tipos del canon (literario, lingüístico, artístico) porque este concepto se funda en un sistema general de principios teóricos según el que un movimiento cultural o una corriente literaria traza sus modelos/ideales a seguir. La lista canónica o, para decirlo de manera más simple, el canon literario/ lingüístico/ artístico concreto, no es un colector neutro de autores y textos/ normas de lengua/ producciones artísticas. Tampoco lo podemos idear como un bloqueo o fijación en los límites de un proyecto inicial. El proceso de cambio del canon en el campo artístico de cualquier género tiene como punto de partida la relatividad del gusto que provoca sea verdaderas rupturas en el plano estético, sea cómodas armonizaciones con el espíritu de la época.

Los organizadores del Coloquio Internacional *Comunicación y cultura en la Romania europea* han propuesto a los participantes de la VIª edición que mediten sobre el concepto de canon, sobre los parecidos y las diferencias entre distintos tipos de canon, y también sobre la manera en la que estos se reflejan y están ilustrados en las diferentes literaturas, artes y lenguas románicas. El VIº volumen de *Quaestiones Romanicae* recoge buena parte de las respuestas ofrecidas a esta problemática abierta.

Los editores

Bun venit la CICCRE VI!

Stimate Domnule Prorector, Distinsă Doamnă Decan,
Stimate Domnule Director al Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran”,
Excelența Voastră Domnule Ambasador,
Onorați reprezentanți ai corpului diplomatic și cultural,
distinși invitați, stimat auditoriu,

Manifestarea consacrată României, inițiată de către Centrul de Studii Române al Facultății de Litere, Istorie și Teologie din cadrul Universității de Vest din Timișoara, se află în pragul unei noi ediții, a VI-a, ceea ce ne face să întrevădem coagularea unei tradiții. Cu emoție neîmpuținată de la o ediție la alta, îmi face o deosebită bucurie să vă urez bun venit la Colocviul Internațional „Comunicare și cultură în România europeană” și, în egală măsură, să vă mulțumesc tuturor celor care au aderat în timp la ideea nodală a colocviului, unii chiar de la prima ediție.

Dedicate unui spațiu creator de mare istorie, secțiunile colocviului implică o parte din itinerariul care străbate cultura latină și culturile române, oferind posibilitatea filologilor, istoricilor, muzicienilor, teatrologilor, tuturor celor preocupați de latinitate și de romanitate să ofere perspective, puncte de vedere cu privire la temele pe care le pune în dezbatere fiecare ediție. Tema actuală, canonul, nu abdică nici ea, în felul ei, de la această realitate. Dacă astăzi problematica largă a canonului îl invocă pe Harold Bloom, noi, cei care am deprins drept obligație peremptorie privirea diacronică, știm că cel care a așezat în albia sa acest subiect este Ernst Robert Curtius, în monumentală sa lucrare *Literatura europeană și Evul Mediu latin*. Însă lăsând discuțiile, nuanțele, disputele teoretice pe seama conferințelor din plenul manifestării și a prezentărilor din secțiuni, nu puține și nu... ușoare în această chestiune, îngăduiți-mi acum să conturez coordonatele întâlnirii noastre recurgând la limba ce, în fond, e instanța acestei reuniuni, la care ne raportăm toți: latina.

Haec scientifica manifestatio a Centro Studiorum Romanicarum Timisoarae apud Facultatem Litterarum, Historiae et Theologiae Universitatis Occidentalis Timisoarensis cooperante Universitate Scientiarum Szegediensis constituta est.

Colloquium Internationale *Communicatio et Cultura in Romanitate Europaea, themate Canon culturalis. Canon litterarum. Canon linguisticus*, invitat ut dissertationes hac quaestione proponantur. Qui libri vere sint boni sive bene scripti? Huic interrogationi, praeter theoreticas considerationes, nisi indice auctorum et operum certis criteriis electorum respondere possumus. Huiusmodi index in primis processum selectionis et aestimationis requirit, qui semper severitatem affectat, sed praeter omnem compositorum diligentiam talis catalogus numquam erit exhaustus, consummatus, nec saltem verus. Habebitur semper aliquid addendi aut propter caducitatem auferendi: in perpetuum mobile erit. Additiones et ablationes canonis non possunt praevideri nec omnino explicari (saltem per disquisitionem praecedentium canonum), quoniam

conventiones alicuius aetatis aut sectantur, aut solvunt. Repercussiones aestheticae paradigmatis in societatem et linguam difficile aestimari possunt, tametsi patet quod transitio ab uno motu culturali ad alterum numquam sine aliqua „pugna canonica”, vehementius aut non, manifeste aut obscure efficitur, ad alterum genus aestimationis imponendum.

Omnes quibus canonicitas et paradigmata culturalia, litteraria et linguistica in spatio Romaniae aut cum Romanitate conexas intersunt, docentes, personae vitae culturalis, studiosi aut doctorandi, suas opiniones in sequentibus Colloquii sectionibus exponant.

Conf. univ. dr. Valy Ceia
Preşedintele CICCCE

Palavra de abertura da S. Ex.^a João-Bernardo WEINSTEIN, o embaixador de Portugal na Roménia

Começaria por felicitar a Universidade de Oeste – Timisoara pela iniciativa da realização deste colóquio, “*Comunicação e Cultura na România Europeia*” reunião que vem no seguimento de anteriores e que confirma o interesse em reunir pessoas e em permitir o contacto e a troca de impressões entre representantes de diferentes culturas e instituições, que se vão debruçar sobre os aspetos mais diversos da comunicação e cultura em idiomas de origem latina.

Estamos muito contentes que o português seja um dos idiomas deste colóquio e agradecemos à Universidade de Oeste pelo apoio dispensado na abertura do Centro de Língua Portuguesa (CLP) do Instituto Camões I.P., que começa este ano. Consideramos que a sua inauguração vem confirmar o interesse constante manifestado pela UVT na diversificação da sua oferta de estudo e na consolidação de uma ponte com o espaço lusitano, vistas as funções educacionais e culturais do centro.

Talvez não por acaso, a abertura do Centro de Língua Portuguesa ocorre no mesmo ano que se celebram 100 anos de relações diplomáticas romeno-portuguesas. Esta celebração traduz uma afinidade e um interesse recíproco para além das evidências, e a oferta académica do português na Roménia vem comprovar este facto.

Antes de concluir, gostaria de agradecer a presença nesta manifestação do distinto professor e diplomata romeno Mihai Zamfir. Em 1974 o professor Mihai Zamfir criou na Universidade de Bucareste a primeira secção de língua portuguesa do país, depois de ter aprendido português *in loco* e de ter sido professor de romeno em Lisboa. Portanto, a sua Excelência, pela distinguida carreira académica, e mais tarde diplomática, representa um pilar e um exemplo de excelência das relações romeno-portuguesas.

Por fim gostaria de expressar o meu desejo para que a ponte linguística e cultural que nos une e a romanidade sejam perenes, e o nosso interesse para mantê-las seja sempre alimentado por uma curiosidade vivaz e pelo espírito académico.

Il discorso del Dott. Niccolò MASO, Console Onorario d'Italia a Timisoara

Il Trattato istitutivo impone all'Unione europea di rispettare la ricchezza della sua diversità culturale e linguistica e di vigilare sulla salvaguardia e sullo sviluppo del patrimonio culturale europeo.

Nel settore della cultura, quindi, l'Unione europea ha compiti importanti ma limitati: può svolgere azioni intese a "sostenere, coordinare o completare" l'azione degli Stati membri, senza tuttavia sostituirsi a essi, ai quali spetta la responsabilità primaria di tutelare e promuovere il proprio patrimonio culturale.

In questo contesto la promozione delle lingue romanze è sicuramente una priorità fondamentali e una delle missioni dell'Unione stessa e delle istituzioni culturali e di insegnamento dei singoli Paesi.

Tuttavia i principi stessi dell'Europa, particolarmente nella concezione moderna, cominciano a vacillare, minando indirettamente anche la promozione e soprattutto la valorizzazione delle radici linguistiche delle lingue romanze.

Poichè le lingue romanze sono state e saranno uno dei punti di riferimento della cultura europea, delle relazioni tra i diversi Paesi che le parlano e soprattutto paradigma dell'identità culturale dell'Unione europea, lo studio e la promozione delle stesse rimane una priorità.

Nel contesto attuale di difficoltà sopra citato, l'istituzione fondamentale in grado di valorizzare e mettere nella giusta luce questo nostro valore comune è sicuramente l'Università e l'autorità che essa rappresenta; l'Università ha il difficile compito di proteggere queste radici culturali e promuoverle trasversalmente e non solo a livello accademico.

Ringrazio quindi l'Università de Vest di Timisoara e la cattedra di lingua italiana per il loro impegno in questa attività fondamentale, una delle poche in grado di far apprezzare ai cittadini europei le loro origini culturali e linguistiche.

Tratatul fondator cere Uniunii Europene să respecte bogăția diversității sale culturale și lingvistice și să asigure protecția și dezvoltarea patrimoniului cultural european.

Prin urmare, în sectorul cultural, Uniunea Europeană are sarcini importante, dar limitate: poate întreprinde acțiuni menite să „sprijine, să coordoneze sau să completeze” acțiunile statelor membre, fără a le înlocui, care au menirea principală de a proteja și de a promova propriul patrimoniu cultural.

În acest context, studiul și analiza limbilor romanice este cu siguranță o prioritate fundamentală și una dintre misiunile Uniunii înseși și a instituțiilor culturale și de învățământ ale fiecărei țări.

Cu toate acestea, înseși principiile Europei, în special în concepția modernă, încep să se rătăcească, subminând indirect promovarea și, mai ales, punerea în evidență a rădăcinilor lingvistice ale limbilor romanice.

Deoarece limbile romanice au fost și vor fi unul dintre reperele culturii europene, ale relațiilor dintre diferitele țări în care se vorbesc aceste limbi și mai presus de toate paradigma identității culturale a Uniunii Europene, studiul și promovarea acestora rămân o prioritate.

În contextul actual de dificultate menționat mai sus, instituția fundamentală capabilă să consolideze și să pună în lumina potrivită această valoare comună a noastră este cu siguranță Universitatea și autoritatea pe care o reprezintă; Universitatea are sarcina dificilă de a proteja aceste rădăcini culturale și de a le promova transversal și nu numai la nivel academic.

Prin urmare, mulțumesc Universității de Vest din Timișoara și catedrei de limba italiană pentru angajamentul în această activitate fundamentală, una dintre puținele care îi pot face pe cetățenii europeni să-și aprecieze originile culturale și lingvistice.

Discursul Consulului Onorific al Republicii Peru la Timișoara, ing. Rufino DELGADO MONTENEGRO

E.S. João-Bernardo WEINSTEIN, Ambasadorul Portugaliei în România;
Excelențele Voastre, Membri ai CC Timișoara; Domnule Prof. univ. dr. Marilen
PIRTEA, Rector al Universității de Vest din Timișoara;
Distinse Doamne, Distinși Domni,

Este o onoare și o deosebită plăcere să fiu alături de Dvs. la deschiderea *Colocviului Internațional Comunicare și Cultură în Romania Europeană* și totodată doresc să transmit aprecierea mea și felicitările mele organizatorilor acestui eveniment.

Dincolo de subiectele pregătite de specialiști și de tema generică a acestei ediții, Canonul, aș vrea să vă amintesc de rolul pe care îl au instituțiile consulare, conform Convenției de la Viena din 24 aprilie 1963, cu privire la Relațiile Consulare, și anume acela de a favoriza dezvoltarea relațiilor comerciale, economice, culturale și științifice între statul trimițător și statul de reședință și a promova în orice alt mod relații amicale între ele. Peru face parte din familia latină și nu se află întâmplător aici. În America Latină trăiesc mai mulți vorbitori de limba portugheză și spaniolă (limbi neolatine) decât în Europa, iar aceștia în mod evident s-au născut în urma expansiunii europene a romanilor.

Realizarea Colocviului Internațional, cu sprijinul Universității de Vest din Timișoara, este un prilej să ne gândim la multilingvism și diversitatea culturală, cu atât mai mult cu cât orașul Timișoara a fost mereu și continuă să fie un model de conviețuire pașnică între diferite etnii și culturile acestora și, mai ales, în contextul în care Timișoara va deveni peste 3 ani Capitală culturală Europeană.

Vă mulțumesc pentru invitație și vă doresc mult succes în desfășurarea evenimentului!

Discours de Guillaume DUJARDIN
Lecteur-Chargé de mission Coopération éducative Sud et Ouest
Institut Français de Roumanie

Monsieur l'Ambassadeur,
Messieurs les Consuls Honoraires,
Madame la Doyenne,
Très cher-e-s collègues et ami-e-s,

C'est un réel honneur d'être présent aujourd'hui parmi vous à l'occasion de l'ouverture de la sixième édition du Colloque International *COMUNICARE ȘI CULTURĂ ÎN ROMÂNIA EUROPEANĂ (CICCRE)*. Un moment pur de romanité. Un moment également qui m'est unique en cela qu'il marque mon ultime année en Roumanie.

Le Lectorat de français que je représente a un âge certain : cinquante-et-un ans. Pendant cinquante-et-un ans, ce sont des ponts qui ont été construits, rénovés, modernisés entre la Roumanie et la France. En ces temps troubles que nous traversons, ces ponts - symboles de partage et dialogue - sont des valeurs sacrées au sein de l'Europe, un canon non à tirer mais à suivre.

J'aimerais noter la présence à l'Université de l'Ouest de Timisoara d'une communauté dont je fais partie : celle des Lecteurs internationaux. Force est de remarquer que tous les pays de langues romanes sont représentés et je salue le travail d'Adolfo RODRIGUEZ POSADA (Espagne), Gloria GRAVINA (Italie), Iolanda VASILE (Portugal). Cette présence est en effet créatrice de ponts entre nous mais aussi avec les autres cultures. Le Festival de Cinéma CINECULTURA en est une preuve étincelante puisqu'il compte onze films de onze pays différents. La romanité est bien pensée comme une valeur d'ouverture et d'humanité.

Il me faut, par obligation d'admiration et par obligation de sentiments, remercier chaleureusement les Professeurs-organiseurs de ce colloque, bâtisseurs de ponts.

Je vous souhaite, au nom du Lectorat français, de l'Institut français de Roumanie, un colloque d'échanges des plus riches.

Comunicări în plen

Plenary Sessions

Smaranda BRATU ELIAN | **Impressioni e perplessità sul canone:
 (Università di Bucarest) | il caso Leopardi**

Abstract: (Impressions and Perplexities Regarding the Canon: the Leopardi case) The debate regarding the canon, reborn during the ninth decade of the past century mainly due to Harold Bloom's *The Western Canon*, more than establishing a present canon, it rather set off a crisis of values, mostly of the criteria according to which values could be hierarchized inside the wide phenomenon of contemporary culture. My paper having as starting point this kind of questions of the present, aims to look for answers in the past, more precisely, in what seems to have been the canon of Giacomo Leopardi, the great Italian poet and philosopher of the XIXth century, a person of huge culture. In his vast work Leopardi never mentioned his canon explicitly, that is, he did not make a value judgements scale with the authors he had preferred. Nevertheless, his notes in his famous notebook, *Zibaldone*, the echoes of other writers in his works, the selection he made for the two Italian literature anthologies that he published, altogether offer various reflections upon what I would call, in his case, *the assumed canon* and *the efficient canon*, respectively. Mainly based on the two anthologies he created, my analysis of these two possible aspects of Leopardi's canon means, on one hand, to better evince his work system within the literary heritage, and on the other hand, to stir quite a lot of questions with regards to the hierarchies Leopardi proposed to his contemporary readers, and hence regarding his very concept of canon.

Keywords: canon, Leopardi, Crestomazie, anthologies, model

Riassunto: La rinascita del dibattito sul canone, dovuta in gran parte al libro di Harold Bloom *Il canone occidentale*, ha portato non tanto a definire un canone contemporaneo quanto ad evidenziare una crisi culturale, ossia la mancanza di criteri per stabilire una gerarchia valorica e l'inconsistenza di tale gerarchia nell'ambito della cultura odierna. Il mio intervento, partendo da domande presenti, si propone di cercare delle risposte nel passato, più precisamente in un possibile canone del poeta filosofo di due secoli fa Giacomo Leopardi, intellettuale di sterminate letture e di infiniti commenti a quelle. Leopardi non esprime mai una precisa gerarchizzazione dei suoi autori preferiti, ma le folte annotazioni dello *Zibaldone*, gli echi nelle sue opere di altri autori, la selezione dei testi per le sue due antologie di letteratura italiana offrono sufficienti spunti per analizzare quello che, nel suo caso, io chiamo il "canone assunto" e il "canone efficiente". La mia analisi, centrata soprattutto sulle due antologie italiane, si propone, da una parte, di chiarire meglio il metodo leopardiano di lavoro dentro il patrimonio letterario, dall'altra, di destare non poche domande sulle gerarchie proposte dal Nostro ai suoi contemporanei e, da lì, sul suo stesso concetto di canone.

Parole-chiave: canone, Leopardi, Crestomazie, antologie, modello

Il tema di questo convegno, oltre il merito di tutti i convegni tematici di suggerire un'altra visuale sulle proprie ricerche, ha anche quello di riconfermare e rimettere in discussione una delle principali angosce che tormenta da decenni la cultura nel suo passaggio dalla modernità alla postmodernità e post-postmodernità: ossia l'angoscia dei nuovi rapporti con il concetto di valore e di tempo. In campo letterario è stato probabilmente il libro di Harold Bloom *Il canone occidentale*, pubblicato nel 1994 e subito tradotto in moltissime lingue, a dare nome a questa angoscia mettendoci l'etichetta di *canone* e dandole una definizione che, per essere restrittiva come un letto di Procuste nonché soggettiva, ha scatenato una tempesta di contestazioni e di discussioni. Dopo

Bloom quasi dappertutto nel mondo al canone sono stati dedicati numeri interi di riviste letterarie, ricerche universitarie, studi, tavole rotonde o convegni su che cosa è il canone, come è il canone, chi fa il canone. Fra i tanti dibattiti tengo a ricordare il convegno “Canoni e identità”, organizzato a Roma, nel 2004, dall’Università “La Sapienza” in collaborazione con l’Accademia di Romania in Roma, e ciò non solo per la consistenza degli interventi, ma anche perché la mia presente relazione è la naturale continuazione di quella di allora. In quella io riorientavo il dibattito verso come disegna il canone *chi* ne ha realmente bisogno (chi pubblica antologie, collane, enciclopedie, chi elabora curricula, programmi scolastici, manuali di letteratura ecc.) e vi prendevo in esame gli indecisi canoni dell’editoria scolastica italiana. Il presente approccio continua quello di allora: ma questa volta l’oggetto non è un’istituzione ma Giacomo Leopardi in veste di autore di due *crestomazie* della letteratura italiana; e la meta è tentare di capire se da simili elaborati leopardiani possiamo ricavare – meglio che dalle sue opere – un canone leopardiano e una sua visione, esplicita o implicita, sul canone stesso.

Perché meglio che dalle sue opere? Perché, nonostante le sterminate indagini degli studiosi, le sue opere non rivelano una reale gerarchia delle preferenze del poeta: la straordinaria mole e varietà dei giudizi dello *Zibaldone* su infiniti autori e innumerevoli opere riflette la sfaccettatura degli interessi letterari dell’autore piuttosto che una valutazione sufficiente per ricavarne *un canone esplicito*. Un *canone implicito*, che potesse emergere dagli influssi ed echi di altri autori od opere nelle proprie poesie o prose, risulta, a sua volta, indefinibile, perché Leopardi, dai *puerilia* e fino alle ultime creazioni, ha ricorso a quello che gli studiosi hanno chiamato “tecnica a collage” o “incastro di fonti” o “citazione occulta”, per cui, se si è potuta depistare una miriade di echi culturali venuti da una miriade di fonti, non si è potuti risalire a un sistema che giustifichi un ordine valorico e quindi un canone implicito. Perciò in materia di canone pensavo che indagare la variante operativa delle *Crestomazie* fosse la strada più fortunata.

Il progetto delle *Crestomazie* nasce nel 1826 e la prima esce già nel ‘27, quando Leopardi aveva appena concluso le *Operette morali*, quelle prose senza uguale in tutta la letteratura italiana che, fra l’altro, attestano la compiuta maturazione del pensiero filosofico, morale e stilistico dell’autore. Il periodo 1826 - 27 è per Leopardi quello di un’attività intensissima: mentre cura e pubblica la prima edizione delle *Operette morali* presso l’editore Stella di Milano, per lo stesso editore finisce il commento al *Canzoniere* petrarchesco, lavora a un volume di moralisti greci, a un’edizione bilingue di Cicerone, compie un’estenuante revisione e indicizzazione dello *Zibaldone*, e in più propone *lui* al suo editore un’antologia della letteratura italiana. L’editore si dimostra interessato; la decisione è presa e Giacomo parte per Recanati dove aveva a disposizione la vasta e ben nota a lui biblioteca paterna. Lì, dal novembre del ‘26 al luglio del ‘27, lavora disperatamente a quella che lui preferirà chiamare, con parola greca, *crestomazia*.

Perché l’interesse del Leopardi per una simile impresa? Perché l’interesse dell’editore? Andiamo per ordine.

L’editore, Antonio Fortunato Stella, a prescindere dal fatto che in quel momento forniva a Giacomo, suo collaboratore, 20 scudi al mese che permettevano a questi di campare, è un personaggio di tutto rispetto che bisogna conoscere per capire l’operato del Leopardi. Stella era un editore e tipografo di grande cultura e di vasti orizzonti:

veneziano, formato nell'alta tradizione dell'editoria veneziana ma sensibile ai fermenti dell'epoca e aperto alle novità, si trasferisce, dopo la caduta della Serenissima, a Milano, capitale culturale dell'Italia napoleonica e post-napoleonica. Lì fonda la prima società italiana che congiungeva editoria, tipografia e libreria, diventando in Italia ai primi dell'800 uno dei protagonisti della produzione del libro. I suoi cataloghi (e a quel tempo i cataloghi editoriali erano una cosa eccezionale) spaziano dalle belle lettere alle scienze, alle arti, alla storia, teologia, giurisprudenza e – di grande interesse qui – ai libri scolastici; in più Stella pubblica alcuni periodici culturali sulle cui pagine, fra l'altro, si scatena in Italia la polemica fra classicisti e romantici. Stella è l'editore che capisce come servirsi dell'immensa cultura e acribia filologica del giovane recanatese per le proprie edizioni di classici ed è il primo a pubblicare le sue opere. E da bravo editore fiuta anche da che parte tira il vento, e il vento tirava dalle parti delle antologie.

L'età napoleonica, così come segnò una svolta nella storia europea, segnò una svolta anche nella cultura e nella politica culturale e di conseguenza anche nell'editoria: l'accelerazione del passaggio alla società borghese industriale, la crescente necessità di mano d'opera, il conseguente allargamento dell'istruzione pubblica, spingono verso una nuova visuale dei programmi scolastici e, in materia di letteratura, verso un più rapido accesso a testi considerati altamente formativi. E' il momento in cui proliferano rapidamente le antologie: perché risparmiano tempo e sforzo agli alunni e, contemporaneamente, attraverso la scelta dei testi, li formano e indirizzano secondo i disegni educativi del tempo. Perciò la maggior parte delle antologie letterarie della prima metà dell'800 sono pensate per la scuola e le altre ne seguono in genere il modello. La meta di tali antologie non è minimamente di stabilire un canone, eppure la selezione lo crea per forza e, in proporzione al successo e alla diffusione, riesce anche ad imporlo. E non è un caso che l'esempio viene dalla Francia. Se, in tali circostanze, l'interesse dello Stella per un'antologia sembra giustificato, la decisione di Leopardi di accingersi e l'entusiasmo con cui vi si dedica appaiono piuttosto strani: strani, perché l'educazione ricevuta dal conte Leopardi è ben diversa da quella delle scuole pubbliche prospettate dalle antologie: per lui, cresciuto con i precettori in casa, in una sterminata biblioteca, con sterminate letture secondo criteri presto diventati personali, il sapere deve essere stato un patrimonio individuale acquisito con letture esaustive; e strani perché tutti conosciamo il sarcasmo con cui Leopardi giudicava gli strumenti della nuova cultura di massa, benché si interessasse non poco all'educazione e alle sue funzioni sociali – come ben dimostrano i numerosi riferimenti dello *Zibaldone*, l'operetta *Parini ovvero della gloria*, il *Discorso sopra lo stato presente degli italiani* ecc. Ma la sua decisione può parere strana soprattutto se non si tiene conto del risultato dell'impresa. Per capire questa impresa dichiaro subito che non entrerà nel profondo delle strategie e delle fonti usate da Leopardi nelle sue cretomazie né nell'interessante confronto fra le due, tutte cose ben analizzate da periti studiosi¹. Mi limiterò invece a considerare solo certi aspetti della prima delle antologie, la *Crestomazia di prosa*, e ciò per due ragioni: una, perché, essendo la prima, essa rivela meglio la nascita, gli intenti e il modo di lavorarvi del compilatore; e seconda, perché è la sola per cui, grazie a un recente studio che

¹ Fra cui non vanno dimenticati Michele Scherillo, Giulio Bollati, Lucio Felici, Emilio Santini, Maria de Las Nieves Muñiz Muñiz. Il recente saggio di questa specialista spagnola offre non solo un quadro completo del problema ma anche un'utile prospettiva sui lavori precedenti ad esso dedicati.

menzionerò fra poco, ho avuto modo di penetrare dentro il laboratorio nascosto di Leopardi e trarne le conclusioni sul canone che solo esso ci rivela.

Ma prima vediamo gli intenti dichiarati dallo stesso Leopardi nella prefazione al volume: "... Della utilità dei libri di questo genere, si è ragionato in Francia ed in altre parti più e più volte, tanto che il farne altre parole sarebbe soverchio. Già in tutte le lingue colte abbiamo di così fatti libri: ne abbiamo anche nella italiana un buon numero. Ma tutte le antologie italiane (o qualunque altro titolo abbiano) sono lontanissime da quello che io mi ho proposto che debba essere questo libro. Perocché, primieramente, io ho voluto che questo libro servisse sì ai giovani italiani studiosi dell'arte dello scrivere, e sì agli stranieri che vogliono esercitarsi nella lingua nostra." (Leopardi, *Crestomazia* 1926, 16-17) Da queste parole risulta subito che la sua non sarà un'antologia dedicata veramente alle scuole, ma una aperta a un pubblico più vasto, e che le sue principali mete saranno: aggiornare in questo modo l'editoria italiana, darne prova agli stranieri e fare un'opera originalissima.

L'originalità conclamata da Leopardi era sicuramente tale per i suoi contemporanei per le scelte che chiarirò subito, ma per noi oggi essa è quasi scioccante. Infatti, aprendo, da lettori ordiarni, la *crestomazia* italiana di prosa si ha una prima sorpresa: noi oggidì, molto più abituati alle antologie, ci aspetteremmo, credo, a un'antologia o per autori o per generi o per correnti o per periodi o per stili o per quello che volete della letteratura, ossia di quello che si intende comunemente per belle lettere; invece ciò che vi troviamo è un raggruppamento di frammenti di cui pochissimi appartengono a quello che intendiamo comunemente oggi per belle lettere: appartengono invece a storie, trattati, epistolari, saggi di vario tipo, articoli di giornali, persino traduzioni. *Di conseguenza, ecco che il nostro tentativo di configurarne un canone leopardiano incontra un primo inciampo: posto che lo troveremo, potremmo ancora considerarlo un canone letterario?* Un secondo inciampo appare non appena diamo un'occhiata alla struttura della *crestomazia*: la mole considerevole del volume è divisa in due parti; la prima contiene, per lo meno in apparenza, esempi di scrittura efficiente (ossia la più adatta alla categoria e all'argomento), raggruppati nelle seguenti categorie: narrazioni; descrizioni e immagini; apologhi; allegorie, comparazioni e similitudini; definizioni e distinzioni; lettere; discorsi dimostrativi; eloquenza. La seconda parte, che, sempre in apparenza, punta più sui contenuti che sulla scrittura, contiene i seguenti raggruppamenti: filosofia speculativa; filosofia pratica; relazioni di costumi, caratteri e ritratti; paralleli; filologia. Ho ripetuto "in apparenza" perché in realtà scrittura e idee sono strettamente legate in ogni frammento scelto. Perché questa struttura, per noi oggi sorprendente? La spiegazione ce la da Leopardi stesso nel primissimo disegno dell'opera, nella proposta allo Stella nella lettera del 19 sett. 1826. Scrive Leopardi: "Ella conoscerà l'Antologia francese in prosa, del sig.Noël, opera che ha avuto un applauso e uno spaccio grandissimo in Francia, con ripetute edizioni, e che riesce tanto piacevole a leggersi, anche agli stranieri, e a chi mira a tutt'altro che a studi di lingua. [...] A me pare che un'opera simile sarebbe nel tempo stesso piacevolissima ed utilissima in Italia e fuori, se si applicasse agli scrittori italiani il detto metodo, e si facesse quindi un'Antologia italiana della medesima sorte che la francese: opera che manca finora affatto." (Leopardi, *Lettere* 1997, 1329-1330). Leopardi ha in mente, dunque, sin dall'inizio, un modello di richiesta sociale e di

successo editoriale sicuro, modello offerto dallo stesso paese che in quegli anni era il modello culturale di tutta l'Europa, la Francia. Ora, chi percorre le annotazioni dello *Zibaldone* sulla lingua francese, sui francesi e sulla loro indole, arriva subito a due conclusioni: la grande familiarità di Leopardi con la cultura francese, da una parte, dall'altra, la mal celata antipatia per la stessa, che, con la sua supremazia europea, offuscava i meriti della cultura italiana cui, secondo il Nostro, spettava, in vari campi, il primato. Sarebbe perciò strano che Leopardi, conoscendo, come è attestato (Santini 1949, passim), le molte antologie italiane del periodo, parecchie presenti nella biblioteca paterna, considerasse che l'Italia avesse bisogno di un'altra e che quest'altra seguisse un preciso modello francese. Di questo modello si sa tutto: trattasi dell'antologia *Leçons de littérature et de Morale, ou recueil en prose et en vers des plus beaux morceaux de notre langue* di Jean-François Noël e François-Marie-Joseph Delaplace, prima edizione uscita a Parigi presso Le Norman nel 1804, e che durante la vita degli autori conosce 24 edizioni, di cui i Leopardi avevano in casa quella del 1810. Noël, professore, ministro, prefetto, consigliere e ispettore generale degli studi in Francia sotto Napoleone e dopo, concepisce la propria antologia, che gode di un'ingente divulgazione scolastica, per l'educazione dei giovani e come aiuto ai docenti e alle famiglie; in consonanza con la riforma dell'insegnamento voluta dal regime, l'antologia non mirava a insegnare la letteratura francese e a istituirne un canone, ma a formare un certo tipo di cittadino, erede di una tradizione attentamente selezionata per renderlo patriota, responsabile ed efficiente, formazione il cui successo si misurava principalmente dalla capacità di esprimersi bene e di scrivere bene. (*O tempora!*) Leopardi segue quasi pedissequamente la struttura dell'antologia di Noël². E diciamone subito le ragioni: una, forse inconsapevole, è il frammentismo per cui aveva optato l'autore francese, frammentismo congeniale al Nostro, come sappiamo dallo *Zibaldone* e non solo; l'altra, ben consapevole, è quella di dimostrare l'eccellenza italiana in una competizione aperta con la più accreditata e divulgata antologia francese; e perciò il confronto, in quanto alla quantità e all'organizzazione interna, deve essere visibile ed agevole. Le differenze strutturali sono poche³ affinché ne risalti la differenza precipua: la qualità delle idee e dell'espressione, che dovrebbe dare un'immagine di insieme del valore delle lettere italiane e della loro superiorità sulle francesi. Perciò, ecco che cercando un canone leopardiano nelle scelte dei testi, ci imbattiamo subito nel *secondo inciampo*, annunciato sopra, ossia che le scelte stesse sottostanno a un piano predeterminato e dunque non potremo trovare se non un canone circostanziato. Ma gli inciampi non si fermano qui.

A proposito di questo presumibile canone, bisogna eliminarne subito l'editore: perché le esigenze dello Stella erano minime e praticamente il perito editore lasciava mano libera al suo compilatore⁴; e come si vedrà, fece male. Delle scelte dei testi,

² Benché non fosse il primo a farlo in Italia: la stessa ispirazione e struttura ha l'*Antologia italiana* di Francesco Brancia, pubblicata a Parigi da Didot, nel 1823, che Leopardi chiede allo Stella e questo gliela procura.

³ Ma non indifferenti. Per un'analisi pertinente delle differenze e per la valutazione dell'originalità dell'operato leopardiano v. Maria de Las Nieves Muñoz Muñoz 2016.

⁴ Lo Stella chiedeva solo che il volume avesse un'introduzione, che menzionasse i criteri della selezione e che i testi congiungessero utilità e piacevolezza così da riscontrare l'interesse di un pubblico quanto più vasto. (Lombardinio 2012,138)

riassumendo un buon numero di analisi e di interpretazioni altrui, daremo qui solo l'essenziale: che Leopardi esclude nomi eccellenti delle lettere italiane (quasi tutto il Trecento; per esempio, di tutto il Boccaccio offre un unico frammento di lettera); che il Rinascimento non domina la scena, del Quattrocento Leopardi rivalutando prevalentemente l'umanesimo minore di Pandolfini e di Palmieri; che riafferma (come nello *Zibaldone*) ed esemplifica l'eccellenza del Cinquecento, secondo lui "secolo aureo della nostra lingua e letteratura" (Leopardi, *Zibaldone* 1997, 174); che ripropone, in una prospettiva nuova, l'oratoria della Controriforma e che arriva, lui, nemico dei giornali, fino al giornalismo settecentesco di Gasparo Gozzi. Nell'arco di tempo prescelto i suoi veri protagonisti sono Galileo Galilei e Francesco Maria Zanotti, filosofo del Settecento, divulgatore del newtonianismo: sono testi la cui limpidezza è strettamente legata a una precisa visione sul sapere umano, visione già trasparente nelle *Operette morali* ed esplicita nelle ultime opere (*I nuovi credenti*, *La ginestra* ecc). E' ovvio che una proposta tanto originale sia stata considerata, allora come ora, anticanonica e, come progetto editoriale, rivoluzionaria in quanto esige l'adeguamento del pubblico alle scelte del compilatore e non viceversa. Ma il nostro intento qui non è di dilungarci su tali scelte, sebbene esse sembrino suggerire un canone leopardiano degli autori; e ciò non solo perché bene studiate da altri, ma perché in realtà Leopardi non propone autori (e dunque neanche un canone di autori), ma frammenti di testi, perciò il suo vero intento va cercato non nella statistica degli autori ma nell'intimo dei frammenti.

Per penetrarci bisogna prima accennare all'eccezionale gestazione del volume. Come già ricordato, non appena decisa con lo Stella la realizzazione della cretomazia di prosa, Leopardi ritorna a Recanati dove ha a disposizione la straordinaria biblioteca paterna che già conosce in profondità. Per nove mesi legge migliaia di pagine, sceglie frammenti, li copia a mano, li corregge, li assembla, li annota, con ostinazione e pazienza da certosino; ne vengono alla luce 736 pagine, 300 e più frammenti tratti da ben 80 autori, quantità che tiene sempre d'occhio quella francese. Va aggiunto che le dimensioni del corpo tipografico della maggior parte dei volumi consultati sono molto ridotte, e che da tempo Leopardi, fra altre malattie, soffriva di occhi e che lavorava per ore alla luce di candela. Ritornando però un momento al problema del canone, non possiamo non osservare che, per quanto complessa e immane è la ricerca di Leopardi, le sue scelte non potevano non essere limitate, oltre che dal suaccennato concetto di letteratura, suo e del tempo, oltre che dal modello francese, autoimposto, *anche dai confini* – per quanto estesi – *della biblioteca paterna*.

Ma ritorniamo al lavoro intrapreso dal Nostro: nella prefazione all'antologia Leopardi accenna alle "noterelle"⁵ a piè di pagina, dove lui spiega vocaboli o locuzioni per venire in aiuto principalmente agli stranieri – e insistiamo sul desiderio di Leopardi

⁵ "io ho voluto che questo libro servisse sì ai giovani italiani studiosi dell'arte dello scrivere, e sì agli stranieri che vogliono esercitarsi nella lingua nostra. E in aiuto di questi principalmente, quando io ho trovato nelle parole che reco degli autori, qualche difficoltà nella quale ho giudicato non poter valere o non essere sufficienti i vocabolari, ho posto appiè delle pagine certe noterelle, che dichiarano brevissimamente quelle tali voci o quelle locuzioni difficili. Le quali noterelle, atteso la mia intenzione nel porle, mi saranno perdonate facilmente da quegli Italiani ai quali, altrimenti, sarebbero potute parere inutili ..." (Leopardi – *Crestomazia* 1926, 18)

di imporre, tramite la propria antologia, le lettere italiane anche fuori d'Italia. La realtà è però che le "noterelle" sono scarse rispetto agli interventi taciuti. E teniamo a precisare che d'ora in poi ci avvaleremo in gran parte delle osservazioni di Andrea Lombardinilo nel volume pubblicato nel 2012 presso Marsilio Editori, *Leopardi: la bellezza del dire. Società, educazione, testualità nella "Crestomazia italiana della prosa"*, e soprattutto sul suo corpus di collazioni delle lezioni leopardiane con quelle originali dei volumi esistenti nella biblioteca paterna. Ne viene fuori che nei frammenti da lui trascritti Leopardi attualizza la grafia, spezza i periodi, introduce capoversi, normalizza la punteggiatura, corregge accenti e maiuscole⁶, elimina le citazioni latine o in lingua straniera o quelle tratte dalla Bibbia o dal Vangelo, toglie i dialoghi e collega i passi fra di loro, fa a meno delle divagazioni aneddotiche ecc. Insomma si spinge ben oltre i canoni dell'ortodossia filologica, lui grande filologo, sezionando in maniera chirurgica i brani e arrivando persino a staccare e incollare interi frammenti, tanto che in certi casi si arriva a una vera riscrittura del testo.

Sul piano della fluidità espressiva e dunque dell'effetto comunicativo i risultati sono eccellenti. Conclude Lombardinilo: "si rimane colpiti dalla scorrevolezza, dalla chiarezza e dall'efficacia locutoria dell'enunciato, che in seguito alla riscrittura è come se fosse restituito a nuova vita espressiva" (Lombardinilo 2012, 358). Ma se molti interventi mirano alla modernizzazione della scrittura e a una maggiore accessibilità, tanti altri invece – come per esempio l'eliminazione di passi volgari o sciatti o, soprattutto, di alcuni non condivisi ideologicamente – possono arrivare fino alla deviazione semantica del frammento dimostrando che a volte Leopardi manipola

⁶ Esempio di restiling: collazione di Andrea Lombardinilo (Lombardinilo 2012, 515) di un frammento da Giambattista Gelli, *La Circe*, dialogo I (fra parentesi le forme del testo originale):

ULISSE. [VL. Eh] Talpa mia, tu *arai* [harai] fatto ancor tu [,] come io dissi a quella Ostrica; tu *arai* [harai] perduto a un *tempo* [tēpo] medesimo l'effigie di *uomo e* [huomo, et] la ragione. *E se tu* [Et se tū] vuoi veder [,] se e gli è il vero quel ch'io ti dico, [,] *considera* [cōsidera] che animali voi siete: *ché* [che] se voi *fussi* [fuste] pur perfetti, io direi che voi *aveste* [haueste] qualche ragione. TALPA. [TA.] *Oh*, [O] che ci *manca* [māca] egli? ULISSE. [VL.] Come, [inserita virgola] che *vi manca* [ui māca]? *A* [a] lei il senso dell'odorato *e dello udito* [, et dell'udito], *e, quello* [et qllo] che è più, il potersi *muovere* [muouere] da un luogo a *uno altro*; *ed* [un'altro: Et] a te il *vedere*; [uedere,] che sai *quanto* [quāto] ci merita d'essere *avuto* [hauto] in pregio, *dandoci* [dādoci] egli *notizia* [notitia] di più *differenze* [differēze] di cose [,] che alcuno altro sentimento. TALPA. [TA.] *Oh*, per questo *non* [nō] siamo noi imperfetti; ma siamo chiamati *così* [cosi] da voi [,] a rispetto di queglii [,] che gli hanno tutti: *ma* [Ma] imperfetti *saremmo* [saremo] noi [,] se noi mancassimo di *alcuni* [alcuno] di queglii [,] che si *convengono* [cōuengono] alla *specie* [spetie] nostra. ULISSE. [VL.] *Or* [Hor] non sarebbe ci meglio *avergli* [hauer-gli]? TALPA. [TAL.] Non a me il vedere, [inserita virgola] come *talpa*; *né* [Talpa, ne] a lei l'odorare [,] o l'udire *o* [, ò] il potere andare da luogo a luogo, [inserita virgola] come *ostrica*. *E* [hostrica, et] se tu [tū] ne vuoi saper la ragione, ascolta. Dimmi un *poco*: *perché* è [poco perch'è] dato a voi il potersi *muovere* [muouere] da un luogo a *uno altro*, [un'altro], se *non* [nō] per andare per quelle cose che vi *mancano* [mācano]? ULISSE. [VL.] Certamente che la natura non ce *lo ha* [l'ha] dato per altro: *e* [Et] però si dice che ogni

consapevolmente i testi, trattandoli come se fossero suoi⁷. Perché lo fa? E soprattutto perché lo fa, lui filologo perito, tacitamente? La risposta – che ci incammina verso le possibili conclusioni sul canone leopardiano suggerito dalla *Crestomazia di prosa* di cui la suaccennata riscrittura è solo un indizio – va cercata nei testi stessi.

Il contatto diretto con la maggior parte dei brani riportati dal Leopardi, nonché alcuni studi dedicati appositamente al contenuto dei frammenti dell’antologia, fra cui ricorderei almeno quelli di Matteo Palumbo, Lucio Felici, Cesare Bollati e lo stesso Lombardinilo, rivelano che la prodigiosa operazione di pilluccare brani nelle migliaia di pagine della biblioteca paterna finisce, di solito, con lo scegliere ciò che fa da eco al proprio pensiero nella sua più distesa varietà, o ciò che lo continua o lo argomenta o dialoga con esso. Gli esempi sarebbero sterminati. Non è una semplice sintonia con i frammenti selezionati, è un modo di esprimersi in materia di filosofia, di morale, di educazione, di lingua, di stile, di esistenza quotidiana con la voce degli altri. E ciò proprio nel momento in cui il volume delle *Operette*, appena pubblicato, non aveva riscontrato né il successo di pubblico né la simpatia dell’élite intellettuale. La *Crestomazia* si configura così come una tacita rivalsa: è la costruzione di un canone personale che non canonizza autori – ciò che potrebbe giustificare anche le strepitose assenze di ogni secolo – bensì le proprie idee: la conferma della giustezza e della perennità del suo pensiero – non accettato dai suoi contemporanei – attraverso le voci di un passato che lui stesso e a questo scopo canonizza. Ma come non fu accettato nelle *Operette morali*, il suo pensiero e il suo operato non fu accettato neanche nella *Crestomazia*. Giulio Bollati, che ne cura l’edizione attualmente più accreditata, quella dell’Einaudi del 1968, riassume così le reazioni e polemiche dei contemporanei: “Più che vinta, la *Crestomazia* esce dal confronto mortificata, redarguita, tacciata di discola, di impreparata, di irriverente: e finalmente sospesa, espulsa. [...] tutto il fronte

⁷ Esempi di manipolazione - dalla collazione di Andrea Lombardinilo (Lombardinilo 2012, 373-375): dai frammenti scelti da Leopardi da Paolo Segneri, *Il Cristiano istruito nella sua legge. Ragionamenti morali, Ragionamento XIII (Sopra la debita Educazion de’ Figliuoli*. Abbiamo trascritto solo le parti ommesse (in grigio) non tutte le modifiche minori portate da Leopardi, per render visibili i cambiamenti contenutistici che tali omissioni comportano :

^{II} Io dico adunque che la buona educazione importa sommamente al ben de’ figliuoli. [Si accordano in questa proposizione tanto le divine lettere; quanto le umane; il che è grande argomento della sua evidenza.] I savi [Savi umani] hanno creduto che senza questa cura sollecitati alleviar bene i figliuoli, sieno vane tutte le leggi, insufficienti i decreti, inutili i documenti. [...]

^{IV} [...] Ricordati, diceva egli al suo figliuolo, ricordati di Dio tutti i giorni della tua vita. [, e guarda di non consentir mai al peccato di modo alcuno: o commettendo quell male, che Dio ti vieta, o permettendo quell bene, che ti si ricerca.] [...]

^V [...] Io dico che i figliuoli e le figliuole saranno sempre come voi gli volete; [, e Dio concorrerà con maggiori, o minori benedizioni, perchè sian buoni] secondo che maggiore o minore sarà il vostro zelo nell’allearli. [Notate come fa l’ortolano per innaffiare le sue piante con l’acqua: fa prima a poco a poco il canale, che ve la guidi. Così dovete far voi: dovete con la vostra diligenza far la strada alla grazia di Dio, derivandola con applicazione, e con abbondanza nel cuore dei vostri giovani. E in fatti, chi è pratico nelle memorie ecclesiastiche, può facilmente osservare, che le Madri, le quali hanno voluto efficacemente santi i lor parti, santi gli hanno ancora ottenuti. La madre di S. Clemente Ancirano desiderò martire il suo figliuolo da tenerello, e però continuamente gli raccontava i combattimenti e i conquisti degli altri famosi Martiri.(e altri esempi di madri “sante”). Ma a ben formarli, bisogna cominciar di buon’ora [...]

nazionale, dai romantici ai puristi ai classicisti, dai liberali laici ai moderati cattolici, si chiude compatto per escluderla.”(Bollati 1968, XXX)

Certo, in un lavoro più esteso e argomentato, queste asserzioni sbrigative acquisterebbero più sostanza e più sfumature, ma il nocciolo sarebbe lo stesso.

Volendo concludere su un possibile canone leopardiano risultato dalla consultazione della sua *Crestomazia di prosa*, riassumeremmo così: apparentemente determinato da una specifica visuale sul campo della letteratura e dai fini patriottici e divulgativi dell’opera, limitato dai libri a disposizione nella biblioteca recanatese, volontariamente vincolato al modello francese, lo scandaloso anticanone proposto tramite la scelta dei frammenti si dimostra finalmente un canone *sui generis*. Non siamo, come nel caso del tanto criticato Harold Bloom, di fronte a un canone soggettivo e personale delle opere altrui, ma a una tacita e brillante, forse non del tutto consapevole, *autocanonizzazione*. E forse questo modo di Leopardi di percepire, di valutare e di fare uso delle opere degli altri per legittimare se stesso spiegherebbe anche il suo tipico approccio alle fonti nella propria creazione maggiore, approccio definito, come ricordavo all’inizio, “tecnica a collage”, o “incastro di fonti”, o “citazione occulta”.

Rimandi bibliografici

- AA.VV. 2012. *Giacomo dei libri. La biblioteca leopardi come spazio delle idee*. A cura di F.Cacciapuoti. Milano: Electa
- Andria, Marcello. 2003. Testo dell’intervento tenuto il 5 maggio 2003 presso la Biblioteca Nazionale di Napoli in occasione della presentazione di *Giacomo Leopardi e la stagione di Silvia* a cura di Fiorenza Ceragioli, in <http://vecchiosito.bnonline.it/doc/silvia.pdf>
- Bollati, Giulio. 1968. *Introduzione in Giacomo Leopardi, Crestomazia italiana. La Prosa – secondo il testo originale del 1827*. Introduzione e note di Giulio Bollati. Torino: Einaudi, p.VII-CXIV
- Felici, Lucio. 2005. *Una biblioteca portatile. La ‘Crestomazia italiana’ della prosa in L’Olimpo abbandonato. Leopardi fra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia: Marsilio, p. 185-200
- Leopardi, Giacomo. 1997. *Epistolario in Tutte le poesie e tutte le prose*. A cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, p. 1125 – 1448
- Leopardi, Giacomo. 1997. *Zibaldone*. Edizione integrale diretta da Lucio Felici. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton
- Leopardi, Giacomo. 1968. *Crestomazia italiana. La Prosa – secondo il testo originale del 1827*. Introduzione e note di Giulio Bollati. Torino: Einaudi
- Leopardi, Giacomo. 1926. *La crestomazia italiana di Giacomo Leopardi*. A cura di Angelo Ottolini, con un Proemio di Michele Scherillo. Milano: Enrico Hoepli
- Lombardinio, Andrea. 2012. *Leopardi: la bellezza del dire. Società, educazione, testualità nella ‘Crestomazia italiana della prosa’*. Venezia: Marsilio
- Muñiz Muñiz, Maria de Las Nieves. 2016. *Le Crestomazie di Leopardi : dal florilegio alla biblioteca vivente in Antologie d’autore. la tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma 27-29 ottobre 2014*. A cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno editrice https://www.academia.edu/26976972/Le_Crestomazie_di_Leopardi_dal_florilegio_alla_biblioteca_vivente?auto=download
- Noël, Jean-François e De La Place, François-Marie-Joseph. 1829. *Leçons de littérature et de Morale, ou recueil en prose et en vers des plus beaux morceaux de notre langue*. Paris : Le Norman http://books.google.com/books?id=2iapjc_WSCYC&hl=&source=gbs_api

- Palumbo, Matteo. 2012. *La 'Crestomazia della prosa' e un modello di letteratura in Giacomo dei libri. La biblioteca Leopardi come spazio delle idee.* A cura di F.Cacciapuoti. Milano: Electa, p. 241-249
- Santini, Emilio. 1940. "Della 'Crestomazia italiana' del Leopardi e di altre antologie" in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia* Serie II, Vol. 9, No. 1/2 (1940), pp. 35-64
- Tufarulo, Giuseppe Mario. 2007. "Giacomo Leopardi e la nascita della Crestomazia italiana" in *Il Corriere di Roma* nr.11 http://www.literary.it/dati/literary/t/tufarulo/giacomo_leopardi_e_la_nascita_de.html

Libuše VALENTOVÁ | **Relațiile ceho-române – un exemplu de apropiere prin cultură**
(Universitatea Carolina, Praga)

Abstract: (The Czech-Romanian relations – how culture can become a bridge between nations) My paper presents the history of the Czech-Romanian relations, starting with the pre-revolutionary period of 1848. In the second half of the 19th century, Czech politicians and publicist were very interested in the political life of the Romanian Principalities. Their firm conviction was that the building of a bridge between the two peoples was to facilitate their struggle for independence and self-determination. After the formation of Czechoslovakia and the Great Romania, the political motives continued to prevail, most proved by the establishment of the Little Entente (1920-1921). Since the late 1920s, the Czechs have shown an increasing interest for the Romanian culture (for instance, literary translations, Romanian language courses, Romanian music concerts). After World War II, our countries were part of the same „camp” in the Central and Eastern Europe: apart from the inevitable „friendship and collaboration treaties”, the relations between the two countries developed a particular cultural and educational dimension. For the last 50 years the Romanian literature has been systematically promoted mainly by the prestigious Odeon Publishing House in Prague, but also by other publishing houses. The formation of the future specialists in the Romanian Language and Culture is the main objective of the Romanian Language and Literature Department, founded in 1950 at the Faculty of Letters of Charles University. During the time period after the fall of Communism in Europe, the public in the Czech Republic were gradually returning to their old friends, being especially attracted to the original way in which contemporary Romanian Literature and dramaturgy, as well as the „new wave” of cinema, deal with contemporary themes and issues, equally familiar both to Czechs and Romanians.

Keywords: Czech-Romanian cultural relations; bonds between Czechoslovakia and Romania; Czech translations of Romanian literature; Romanian department from the Charles University of Prague

Rezumat: Comunicarea prezintă un scurt istoric al relațiilor ceho-române, începând din perioada premergătoare revoluției din 1848. În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, oamenii politici și publiciștii cehi se interesau intens de viața politică din țările române, convinși fiind că apropierea între cele două popoare va înlesni lupta lor pentru independență și autodeterminare. După formarea Cehoslovaciei și a României Mari, în domeniul colaborării dintre cele două state prevalau, cel puțin la început, tot motivele politice, fapt dovedit cel mai elocvent prin înființarea Micii Înțelegeri (1920-1921). De la sfârșitul anilor '20, în mediul ceh se manifestă însă și un interes crescând față de cultura română (traduceri literare, cursuri de limba română, concerte de muzică românească). După Al doilea Război Mondial, țările noastre fac parte din aceeași „tabără” din cadrul Europei Centrale și de Est: în afară de inevitabilele „tratate de prietenie și colaborare”, relațiile dintre cele două țări iau o amploare deosebită și în domeniul culturii și învățământului. Cu promovarea literaturii române se ocupă mai ales prestigioasa editură Odeon din Praga, apoi și alte edituri, iar formarea viitorilor româniști este în grija Secției de limba și literatura română, înființată în 1950 la Facultatea de Litere a Universității Caroline. În cursul perioadei de după căderea comunismului în Europa, publicul din Cehia se întoarce treptat spre vechii prieteni, atras fiind în mod deosebit de felul original, în care literatura și dramaturgia română contemporană precum și „noul val” al cinematografului tratează temele și problemele bine cunoscute și cehilor.

Cuvinte-cheie: relații culturale ceho-române; legăturile dintre Cehoslovacia și România; traduceri în cehă din literatura română; Secția de română de la Universitatea Carolina

În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, oamenii politici și publiciștii cehi încep să se intereseze de viața politică din țările române, convinși fiind că apropierea între cele două popoare va înlesni lupta lor pentru independență și autodeterminare. Voi da doar două exemple. În 1846, cunoscutul publicist ceh Karel Havlíček Borovský oferă colegului său de breaslă din Ardeal, George Barițiu, periodicul său „Pražské noviny”, în schimbul „Gazetei de Transilvania”, cu convingerea că această legătură ar contribui la o mai bună cunoaștere a națiunilor asuprite din Austria: „Schimbul acesta va fi un prim pas de apropiere între noi. Chiar dacă la început nu ne vom înțelege complect (d-voastră cu boema mea, eu cu româneasca d-voastră), cu timpul se vor aranja lucrurile. Noi urmăm aici, în tot cazul, apropierea tuturor popoarelor nedominante (nicht herrschenden) din Austria.” (Ionescu-Nișcov 1981, 10). Aceleași idei sunt prezente și într-o suită de articole nesemnate, publicate după înfrângerea revoluției din 1848 în revista pariziană „Le Nord”. Autorul lor, František Ladislav Rieger, unul dintre cei mai însemnați oameni politici cehi din secolul al XIX-lea, apără în aceste articole dreptul românilor din Transilvania la autodeterminare și se pronunță pentru o colaborare mai intensă între cehi și români¹.

Tot în această perioadă înregistrăm și primele contacte în domeniul culturii: este vorba de muzică, literatură, reportaj, dar și de introducerea studiului limbii române la Universitatea Carolina.

În vara anului 1858, prozatorul român Nicolae Filimon a vizitat orașele Praga și Brno, iar impresiile sale le-a inclus în cartea sa *Escursiuni în Germania meridională*. În capitolul intitulat *Boemia istorică*, autorul îi compătimește pe cehi pentru soarta lor: „Dar dacă această nefericită țară a jucat un rol atât de însemnat pe teatrul lumii, dacă ea dete orgolioasei Germanii mai mulți renumiți imperatori, cum fu oare răsplătită? Pe cât știm, ea își pierdu libertatea și deveni provincie austriacă.” (Filimon 1957, II, 107). Într-un alt capitol, consacrat *stabilimentelor de instrucțiune*, aflăm, printre altele: „Praga are un conservator, ce trece de unul din cele mai renumite ale Europei. În acest conservator se studie muzica în toate specialitățile, dar renumele lui și l-a dobândit de la muzica instrumentală, iar mai cu seamă de la instrumentele de vînt, în care boemii au dobândit de mult supremația.” (Filimon 1957, II, 121).

Unsprezece ani după Filimon, în septembrie 1869, apare la Praga un tânăr moldovean de 19 ani, Mihai Eminovici. Despre scurta ședere a viitorului mare poet Mihai Eminescu nu știm, din păcate, prea multe detalii, însă dovada principală a faptului că a stat câteva zile în capitala Boemiei o constituie fotografia sa arhicunoscută – portretul unui tânăr frumos cu plete, cu o frunte înaltă și cu o privire mândră – realizată în atelierul fotografului Jan Tomáš din piața centrală a orașului (Václavské náměstí). Se pare că Mihai, îndrumat de fratele său Șerban, intenționa să se înscrie la Universitatea Carolina, însă nu a fost admis, fiindcă nu avusese examenul de bacalaureat. Știm cum s-au rezolvat lucrurile mai departe: Eminescu s-a dus la Viena unde s-a înscris la Facultatea de Filozofie, în calitate de auditor extraordinar. Ne pare rău că nu s-au păstrat notițe în care poetul să-și fi consemnat impresiile din capitala noastră, cu o singură excepție: manuscrisul nr. 2306, cu următorul pasaj descriind un vis: „Am ieșit parcă în târg și am mers pe uliți largi ca bulevarde (ulița mare din Praga)”. Această *ulița*

¹ Articolele lui F. L. Rieger au apărut mai târziu în limba cehă, sub formă de broșură, intitulată *Rakouští Slované a Maďaři (Slavii din Austria și maghiarii)*, Praga, 1906.

mare ar putea fi, foarte probabil, identică cu Václavské náměstí, dat fiind că această piață are aspectul unui bulevard larg și lung.

În primăvara anului următor, 1870, marele clasic al literaturii cehe, Jan Neruda, călătorind prin Balcani, a poposit și în capitala Principatelor Unite. În 1871 publică în ziarul „Národní listy” din Praga un foileton lung intitulat *Bukurešť*, în care descrie cu un extraordinar simț al observației și cu sincere simpatii *Parisul de pe Dâmbovița*: „Bucureștiul – ,orașul bucuriei’. (...) Ce frumos oraș! De la gară se înclină domol spre Dâmbovița o pantă molcomă, iar de cealaltă parte se înalță un oraș nebănuț de mare în cadrul verde al grădinilor și parcurilor. Totul strălucește de parcă orașul ar fi înflorit abia ieri! Casele sunt albe și mari, acoperișurile de tablă au fie strălucirea albă a argintului, fie rumeneala purpurie a chinovarului. În mijlocul fiecărui acoperiș se înalță o cupolă de sticlă ce luminează ca o lanternă interiorul casei. O sută de biserici ortodoxe răsirate ici și colo, fiecare cu câteva cupole și turlă – totul inundat în strălucirea sudică a soarelui de mai. Totul lucește și scânteiază atât de tare, încât privirea ți se înfioară și caută refugiul proaspăt al pădurilor care înconjoară orașul ca o cunună verde.” (Neruda 2000, 251).

Un rol decisiv în introducerea limbii române în învățământul superior de la noi l-a avut profesorul Jan Urban Jarník (1848-1923), fondatorul romanisticii cehe. Acesta a început să se ocupe de limba română încă din timpul studiilor sale la Paris, din anii șaptezeci, iar din 1882 a introdus studiul limbii române la Catedra de limbi romanice a Universității Caroline din Praga. În felul acesta, universitatea noastră a devenit a cincea universitate din afara granițelor României – după cele din Petrograd, Torino, Budapesta și Viena – la care se țineau cursuri de limba română. Interesul filologului praghez se îndrepta nu numai spre lingvistica romanică, ci și spre literele și folclorul românești. În cursul unei vizite la București, în primăvara anului 1879, Jarník a intrat în contact cu cei mai de seamă membri ai societății Junimea (T. Maiorescu, M. Eminescu, B. P. Hasdeu, A. D. Xenopol), iar la propunerea lui A. Odobescu a fost ales membru-corespondent al nou întemeiatei Academii Române. Colaborarea lui Jarník cu poetul și folcloristul Andrei Bârseanu a fost deosebit de fructuoasă, deoarece antologia lor, *Doine și strigături din Ardeal*, din 1885, își păstrează până acum valoarea uneia dintre cele mai importante colecții de folclor. Profesorul de la Praga a colaborat, de asemenea, cu prima publicație din România destinată culturii populare, „Șezătoarea” (1892-1929)², întreținând o vie corespondență cu folcloristul român Artur Gorovei, care a scris despre el, după dispariția sa, adică în 1923: „Ne-a iubit cu toată patima și s-a identificat cu sufletul nostru”.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului următor, apar la noi și primele traduceri din literatura română în limba ceah: *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici (1889), *Păcat și alte nuvele*, de I. L. Caragiale (1895), *România pitorească* de Alexandru Vlahuță (1913), câteva povestiri de Ion Agârbiceanu, Mihail Sadoveanu, Ioan Al. Brătescu-Voinești (1916).

După formarea Cehoslovaciei și României Mari, în relațiile dintre cele două state prevalau, cel puțin la început, tot motivele politice, fapt dovedit cel mai elocvent prin înființarea Micii Înțelegeri (1920-1921). În scurt timp au început să funcționeze și două instituții orientate spre colaborare și cunoaștere reciprocă. În anul 1927, la Praga a

² Este vorba, printre altele, de următoarele articole ale lui J. U. Jarník: *Noima variantelor din poezia populară* (vol. XIX, 1914), *Din folclorul ceh și Crăciunul și cei trei crai de la răsărit* (vol. XV, 1915).

luat ființă Institutul Cehoslovaco-Român, al cărui președinte a fost ales abatele Metod Zavoral de la mănăstirea Strahov din Praga. La întemeierea bibliotecii Institutului a contribuit și prietenul devotat al Cehoslovaciei, profesorul Nicolae Iorga. Ilustrul istoric român ținuse, la începutul anilor douăzeci, câteva conferințe la universitățile din Praga și din Brno; în 1924 a fost ales membru al Societății Regale de Litere și Științe a Boemiei, în 1931, membru al Academiei Cehe de Științe și Arte, iar în anul următor i s-a acordat titlul de *doctor honoris causa* la Universitatea din Bratislava. În 1929, în orașul Brno, capitala Moraviei, a fost înființată o asociație ceho-română sub denumirea „Česko-rumunský spolek”. În fruntea ei se afla Hertvík Jarník (1888-1938), fiul întemeietorului studiilor românești din țara noastră, profesor de filologie romanică la Facultatea de Litere din Brno. Deja din anul 1924, H. Jarník ținea la această facultate cursuri de română. Până la moartea sa prematură, acest mare cunoscător al limbii române și al graiurilor românești se ocupa, în cadrul Asociației Ceho-Române din Brno, de organizarea unor acțiuni culturale și științifice pentru un public larg.

De la sfârșitul anilor douăzeci, în mediul ceh se manifestă un interes crescând pentru cultura română: e un fenomen care depășește în orice caz contactele oficiale, politice. Câteva exemple: în 1931, la Opera din Ostrava (Moravia de nord) a avut loc premiera absolută a baletului *Iris* de Constantin C. Nottara. Melomanii cehi apreciau operele compozitorului român George Enescu care a fost ales, în 1937, membru al Academiei Cehe de Științe și Arte. Sculptorul Constantin Brâncuși ne-a vizitat țara în vara anului 1921, iar trei ani mai târziu, în noiembrie-decembrie 1924, câțiva pictori cehi de orientare avangardistă au expus operele lor la Prima expoziție internațională a revistei „Contimporanul” în București, alături de acelea de Brâncuși și de Milița Petrașcu.

Aceeași perioadă aduce, de asemenea, o intensificare remarcabilă a preocupărilor privind traducerile din literatura română. În acest domeniu și-au adus o contribuție însemnată profesoara de origine cehă de la Facultatea de Litere din Bratislava, Jindra Hušková-Flajšhansová, traducătoarea pragheză Marie Karásková-Kojecká și profesorul de literatură franceză și română J. Š. Kvapil. Acești traducători merituoși au reușit să prezinte cu succes operele unor scriitori români de seamă, precum Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Cezar Petrescu. Un detaliu semnificativ: mai multe romane din literatura română contemporană au fost atunci traduse și introduse pe piața literară surprinzător de repede, de exemplu *Calea Victoriei*, din 1929, a apărut în traducerea cehă chiar în anul următor, sau *Ochii Maicii Domnului*, din 1934, a apărut în cehă încă în 1936, iar romanul *Baltagul*, în 1938.

Destrămarea Cehoslovaciei și ocuparea Boemiei și Moraviei de către Germania fascistă, în 1939, a dus la întreruperea legăturilor culturale existente. După eliberarea țării noastre în 1945, la care a contribuit și armata română (peste 65.000 de soldați români au căzut sau au fost răniți pe teritoriul Slovaciei, Moraviei de sud și Boemiei de est), legăturile diplomatice au fost repede reluate. În anii următori, relațiile dintre cele două țări au luat o amploare deosebită practic în toate domeniile.

În istoria studiilor românești din Cehia, inițiate cândva de J. U. Jarník, este important anul universitar 1950-1951, când la Facultatea de Litere a Universității Caroline ia ființă Secția de limba și literatura română. Secții asemănătoare au funcționat de atunci și la Brno și la Olomouc; în aceste două centre universitare din Moravia însă nu mai există, în momentul de față. La înființarea secției pragheze a contribuit substanțial d-na Marie

Kavková (1921-2000), care, timp de treizeci de ani, a condus această secție, elaborând o serie întreagă de cursuri universitare, antologii și studii privind istoria literaturii și civilizației române și îndrumând câteva promoții de româniști cehi. Preocupările sale de istoric literar și pedagog au fost completate de o bogată activitate de traducător, orientată atât spre fondul clasic al literaturii române (basmе populare, I. L. Caragiale, L. Rebreanu, T. Arghezi, G. Călinescu, I. M. Sadoveanu, Cezar Petrescu), cât și spre descoperirea unor valori noi (nuvela *Dor* de D. R. Popescu, romanul *Prins* de Petru Popescu, lirica Anei Blandiana etc.). Împreună cu foștii săi studenți, profesoara Kavková a întocmit primul *Dicționar al scriitorilor români în limba cehă* (Odeon, 1984, 398 de pagini + Tabel cronologic de 66 de pagini). De la începutul anilor șaizeci, în Secția de română a Facultății de Litere din Praga și-a desfășurat activitatea sa pedagogică și științifică lingvistul Jiří Felix (n. 1931), în perioada 1979-2001 șeful secției, autor al unui manual modern de limba română apărut în trei ediții și folosit până astăzi (*Limba română pentru autodidacți*, 1965, 1972, 1980), precum și autor de dicționare, de ghiduri de conversație și de o serie de studii de specialitate consacrate limbii române. Celor doi reprezentanți ai românicității pragheze le-a fost decernat titlul de *profesor honoris causa* de către Universitatea din București, și anume Mariei Kavková în 1994, iar lui Jiří Felix în 1998.

Câteva cuvinte despre situația actuală: de cinci ani, secția de română face parte din Catedra de studii sud-est europene din cadrul Facultății de Litere, fiind reprezentată de trei cadre didactice: un istoric literar, un specialist pentru predarea limbii române și un lector din România. Concursul de admitere se organizează din doi în doi ani. În prezent, la studiul pentru licență (trei ani) și pentru masterat (următorii doi ani) sunt înscriși circa 15 studenți, iar cursul facultativ de limba română e urmat de un număr variabil de studenți provenind de la alte catedre sau chiar de la alte facultăți. În general, studenții din Departamentul de română optează pentru încă o disciplină filologică (ceha, italiana, polona, maghiara etc.). Absolvenții noștri pot lucra în serviciul diplomatic, la firme comerciale, în învățământ sau ca traducători. După așteptările noastre, cel puțin unii dintre ei vor deveni și traducători bine pregătiți și entuziaști ai literelor românești.

Departamentul de română se ocupă nu numai de munca pedagogică, ci și de organizarea unor importante acțiuni științifice, printre care o mențiune specială merită cele cinci Colocvii Internaționale de Studii Românești în Cehia, ale căror teme, dezbătute de româniști din Cehia, Slovacia, România, Republica Moldova, Italia, Ungaria și Polonia au fost următoarele: I – „Starea actuală a Studiilor Românești în Europa” (2005), II – „Mircea Eliade în context european” (2006), III – „Ipostaze ale identității românești” (2008), IV – „Literatura română non-fiction ieri și azi” (2013), V – „Traducere între limbă, cultură și istorie” (2016). Comunicările prezentate la aceste întâlniri ale specialiștilor europeni sunt cuprinse în volumele publicate de Asociația Cehia-România, în colaborare cu Secția de Română din Praga.

În ceea ce privește traducerile din literatura română, putem afirma că cele apărute în perioada de după 1989 au trezit, în rândurile cititorilor cehi, un viu interes pentru o literatură încă relativ puțin cunoscută la noi. În această ordine de idei, le-aș aminti pe acelea care s-au bucurat de cea mai caldă primire: operele în proză ale lui Mircea Eliade – *Maitreyi* (traducere: Eva Strebingerová), *Nuntă în cer*, trei volume de nuvele fantastice (traducere: Jiří Našinec), *Pagini bizare* de Urmuz (traducere: Petr Turek), romanul *Întoarcerea lui Ulise* de Modest Morariu și capodopera lui Gib I. Mihăescu,

romanul *Rusoaica* (traducere: Jitka Lukešová), *Întâmplări în irealitatea imediată și Inimi cicatrizate* de Max Blecher (traducere: Hana Janovská), romanele scriitorului basarabean Aureliu Busuioc: *Pactizând cu diavolul și Spune-mi Gioni!* (traducere: Jiří Našinec) și *Jurnalul* lui Mihail Sebastian (traducere: Jindřich Vacek). Semnificativ pare și faptul că tot tirajul *Dicționarului de scriitori români* din 2001³ care prezintă în total 310 autori din România, Basarabia și din exil, a fost epuizat în scurtă vreme.

În ultimul deceniu observăm că interesul cititorilor cehi se îndreaptă preponderent spre literatura contemporană. În acest sens, exemplul cel mai elocvent este faptul că prestigiosul Premiu Magnesia Litera pentru cea mai bună carte apărută în Cehia în anul 2006 a fost acordat unui scriitor român, și anume lui Petru Cimpoescu, pentru romanul său din „perioada tranziției”, *Simion liftnicul*, în traducerea lui Jiří Našinec (care a tălmăcit în cehă și următorul roman al aceluiași autor, *Christina Domestica sau Vânători de suflete*). Pe piața de carte din Cehia și prin reviste literare apar autori români de azi, traduși fie de generația mai în vârstă a româniștilor cehi (Jiří Našinec, Jitka Lukešová, Jindřich Vacek, Libuše Valentová), fie de câțiva absolvenți ai studiilor românești din cadrul Facultății de Litere a Universității Caroline din Praga (Jarmila Horáková, Olga Chojnacka, Irina Kolaříková, Jiřina Vyoralčková, Elisabeta Fiedlerová, Tomáš Vašut, Barbora Hartigová, Petra Mendlová, Kryštof Míka). Datorită eforturilor acestei echipe, în mediul cultural ceh au fost introduși poeți contemporani precum Ana Blandiana, Mircea Dinescu, Ion Mureșan, Claudiu Komartin, Ioan Es. Pop, Simona Popescu, Nicolae Prelipceanu, Robert Șerban, Răzvan Țupa, Elena Vlădăreanu ș.a., prozatori din România și Moldova (Varujan Vosganian: *Cartea șoaptelor*; Anca Maria Mosora: *Arhanghelii nu mor, Reality game show*; Nicolae Rusu: *Șobolaniada*; Iulian Ciocan: *Înainte să moară Brejnev*) și unele nume de răsunet ale exilului literar român (Norman Manea: *Întoarcerea huliganului și Vizuina*; Dumitru Țepeneag: *Hotel Europa*). În același timp, pe scenele unor teatre din Cehia (Praga, Děčín, Olomouc) au fost puse în scenă câteva piese de teatru ale dramaturgilor români de azi, precum Gianina Cărbunariu, Lia Bugnar, Gabriel Pintilei ș.a. Primirea favorabilă a traducerilor literare și a pieselor de teatru se explică și printr-un succes surprinzător de mare al „noului val” din cinematografia română: în prezent, orice cinefil din Cehia cunoaște foarte bine filmele *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, *California dreamin'*, *Moartea domnului Lăzărescu*, *Polițist adjectiv*, *Poziția copilului*, *Bacalaureat* ș.a.

O altă posibilitate pentru o mai bună cunoaștere a realităților românești și pentru o apropiere reciprocă o reprezintă Asociația Cehia-România, înființată la Praga în februarie 1991 (atunci sub denumirea Asociația Cehoslovacia-România). Această organizație non-guvernamentală are în spate o istorie lungă, pe care și-o amintește cu mândrie: Institutul Cehoslovaco-Român, din perioada interbelică, apoi Societatea pentru relații culturale și economice (1946-1951, desființată de regimul stalinist) și, în sfârșit, Asociația Cehoslovaco-Română (născută în atmosfera „Primăverii de la Praga”, desființată de regimul zis „de normalizare”, în 1971). Actualmente, Asociația întrunește în jur de o sută douăzeci de membri din diferite localități ale Cehiei (cehi, în cea mai mare parte, dar și români stabiliți în țara noastră), pentru care pregătește conferințe pe teme culturale, istorice și politice, mese rotunde cu oaspeți din România și din

³ Libuše Valentová (coord.), Jiří Našinec, Vitalie Ciobanu, Vasile Gârnet, *Slovník rumunských spisovatelů*, Libri, Praha, 2001, 259 p.

Moldova, lansări de cărți și vizionări de filme artistice și documentare. Activitatea ei cuprinde și publicarea unui buletin (două numere pe an) și a unor broșuri cu privire la relațiile ceho-române⁴. La organizarea evenimentelor culturale (conferințe, lecturi publice, lansări de carte), comitetul Asociației colaborează cu Institutul Cultural Român din Praga, înființat în 2004. Pe lângă contactele oficiale, realizate de instituțiile cehe și române, Asociația Cehia-România reprezintă o alternativă eficientă pentru a ne cunoaște și a ne înțelege mai bine.

În încheiere, aș dori să reamintesc, la o conferință a filologilor, cât de important este să studiezi o limbă străină, sau – și mai bine – mai multe limbi străine. Scopul pragmatic e clar: te înțelegi cu oamenii dintr-o țară străină, poți lucra în calitate de translator/traducător sau ca specialist undeva în străinătate. De data aceasta aș dori însă să subliniez o idee pe care am găsit-o, exprimată foarte frumos, la Herta Müller. În eseuul său intitulat *În fiecare limbă sunt alți ochi*, scriitoarea germană originară din Banat spune: „De la o limbă la alta se produc transformări. Viziunea limbii materne se confruntă cu privirea diferită a limbii străine”. Prozatoarea dă și câteva exemple grăitoare: „Der Wind geht” vs. „Vântul bate” (aici verbul exprimă ceva zgomotos și dureros); „Der Wind hat sich gelegt” (imagine plată și orizontală) vs. „Vântul a stat” (imagine abruptă și verticală) (vezi Herta Müller 2005, 25-27). Autoarea eseului

⁴ Asociația Cehia-România a editat până acum următoarele publicații:

- Dobromil Pácalt, *Vzpomínky z Rumunska /1936-1980/ (Amintiri din România)*, Praha, 1997, 85 p.
- Jiří Felix, Lidia Našincová, *Trei zile la Praga*, Praha, 1999, 44 p.
- Jiří Felix, *Česko-rumunské styky v datech (Relațiile ceho-române în date)*, Praha, 2000, 45 p.
- Libuše Valentová, Jiří Našinec, *Mihai Eminescu v české kultuře – Mihai Eminescu în cultura cehă*, Praha, 2000, 40 p.
- *Čeští spisovatelé o Rumunsku (Scriitori cehi despre România)*, antologie realizată de Jitka Lukešová și Jiří Našinec, Praha, 2000, 43 p.
- Jiří Felix, Victoria Moldovan: *Zdokonalujme se v rumunštině – Să ne perfecționăm româna*, Praha, 2001, 67 p.
- Jiří Felix, *Relațiile ceho-române în date*, Praha 2002, 46 p.
- Emanuel svobodný pán z Friedbergů (Mírohořský), *Po Dunaji do Rumunska (Pe Dunăre în România)*, antologie de texte realizată de Jiří Našinec, Praha, 2002, 43 p.
- Jiří Felix, Milan Skála, *Strahovský opat Metod Zavoral a Rumunsko (Metod Zavoral, abatele mănăstirii Strahov din Praga, și România)*, Praha, 2003, 96 p.
- *Neznámý Eugen Ionescu (Eugen Ionescu necunoscut)*, antologie de texte și traducere de Jiří Našinec, prefață de Libuše Valentová, Praha, 2004, 45 p.
- *První simpozium mezinárodní de studii românești din Cehia / První mezinárodní symposium české rumunistiky*, editori: Libuše Valentová și Eugenia Bojoga, Praha, 2005, 191 p.
- *Balada Miorița v českých překladech / Balada Miorița în limba cehă*, editori: Libuše Valentová și Jiří Našinec, Praha, 2006, 45 p.
- Jiří Felix, Martin Krajiček, Martin Vičan, *Z cest po Rumunsku (soubor fotografií) (Drumuri prin România, fotografii)*, Praha 2007, 63 p.
- Jaromír Damek, *Má setkání s rumunskou poezií (Întîlnirile mele cu poezia română)*, Praha, 2008, 31 p.
- Daniel Agnew, Jiří Felix: *Příspěvky k dějinám česko-rumunských styků (Contribuții la istoria relațiilor ceho-române)*, Praha, 2008, 76 p.
- *Mircea Eliade în context european / Mircea Eliade v evropském kontextu*, editor: Libuše Valentová, Praha, 2008, 128+120 p.
- Jiří Felix, *Ohlédnutí / Privire în urmă*, Praha, 2010, 32 p.
- *Ipostaze ale identității românești / Podoby rumunské identity*, editor: Libuše Valentová, Praha, 2009, 220 p.
- Jiří Felix, *Interesul cehilor pentru limba română (Zájem Čechů o rumunštinu)*, Praha 2011, 16 p.

susține că româna posedă multe „metafore temerare”, afirmație cu care sunt absolut de acord. Multe idiomuri, frazeologisme, zicale și proverbe românești mi se par mult mai pitorești, mai expresive decât cele din limba mea maternă. Să mă limitez la doar câteva exemple: „cu lux de amănunte” (în cehă: multe), „mi-a căzut fisa” (dintr-o dată am înțeles), „să împăcăm și capra și varza” (și pe unii și pe alții). Unele frazeologisme exprimă un obicei sau o formă de politețe practic inexistentă în mediul ceh („să vă/ne fie de bine”), altele au o impresionantă forță filozofică („n-a fost să fie”).

Ideea Hertei Müller după care în fiecare limbă sunt alți ochi poate fi lărgită în sensul că și în fiecare literatură și fiecare spațiu cultural ne confruntăm cu alte priviri și alte viziuni, dat fiind că oamenii din culturi diferite se uită diferit, din alte perspective, la lumea înconjurătoare. De aici, un imperativ pentru epoca în care trăim: să fim deschiși față de „alți ochi”, să învățăm limbi străine și să le predăm cât mai temeinic tinerilor, să ne străduim să traducem cât mai mult din literaturi străine, mai apropiate sau mai îndepărtate. În felul acesta nu numai că ne îmbogățim propria noastră vedere, dar, în același timp, pierdem și neîncrederea sau chiar teama de Celălalt, până nu de mult Străinul de neînțeles.

Referințe bibliografice

- Filimon, Nicolae. *Excursiuni în Germania meridională*, diferite ediții.
- Ionescu-Nișcov, Traian. 1981. *Relații social-culturale ceho-române (Epoca modernă)*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Jarník, J. U., Zavoral, M., Jarník, H., Hušková-Flajšhansová, J.. 2005. *Vorbiri și scrisori către ardeleni (1877-1941)*, texte selectate de Traian Ionescu-Nișcov, ediție îngrijită de Viorica Nișcov. București: Editura Saeculum I.O.
- Kavková, Marie et al. 1984. *Slovník spisovatelů – Rumunsko*. Praha: Odeon.
- Mareș, Gabriel. 2013. *Literatura română în spațiul ceh sub comunism*, București: Editura ALL.
- Müller, Herta. 2005. *Regele se-nclină și ucide*, traducere de Alexandru Al. Șahighian, Iași-București: Polirom.
- Neruda, Jan. 2000. *De la Praga la Paris și la Ierusalim*, traducere de Helliana Ianculescu, București: Ed. Minerva.
- Relații Româno-Cehe. Bibliografie generală, Partea I, fascicula I-II*. 2014. Coordonator: Octavia-Luciana Madge. București: Editura Universității din București.
- Toader, Alexandra. 2012. *Un veac de raporturi cultural-literare româno-cehe*. București: Editura Universității din București.
- Valentová, Libuše. 1992. *Překlady z rumunské literatury do češtiny (1900-1991) – Traduceri din literatura română în limba cehă (1900-1991)*. Praha: Petr Kliment, Tiskárna Černošice.
- Valentová, Libuše, Ciobanu, Vitalie, Našinec, Jiří. 2001. *Slovník rumunských spisovatelů*. Praha: Libri.

Limba și literatura latină

Latin Language and Literature

Florica BECHET
(Universitatea din București)

**Sublimul – prin metamorfoze,
la canon, în teoriile Antichității
greco-latine**

Abstract: (The Sublime – through Metamorphoses to the Canon in the Theories of the Greek-Latin Antiquity) It turns out that the modern poetics or rhetoric, the science of language in general, either take from the Antiquity recipes, methods, rules, norms – which they apply to the contemporary statement, adapting them to its requirements and giving them a new appearance and sometimes a new name –, or they „rediscover” them unintentionally and unconsciously, thus achieving a perpetual cyclic endeavour. Such is the antique canon of the three styles (grand, humble and intermediate, which can be applied both to poetry and prose), which has remained valid up to the modern era and it is still used as an aesthetic and literary instrument in the science of the written or spoken text, and in the imitative arts as well. We are proposing, in our study, to follow the evolution of this canon, placing the emphasis on the sublime style.

Keywords: style, sublimis, humilis, medius, stylistic features

Rezumat: Se constată că poetica ori retorica modernă, știința limbii în general, fie preiau de la antici rețete, metode, reguli, norme – pe care le aplică enunțului contemporan, adaptându-le cerințelor acestuia și dându-le o nouă înfățișare și, uneori, un nou nume –, fie le „redescoperă” involuntar și inconștient, realizând astfel un perpetuu demers ciclic. Într-o asemenea situație se află și canonul antic al celor trei stiluri (înalt, umil și mediu, aplicabil deopotrivă textului poetic și prozei), care a rămas operabil până în vremurile moderne și este încă folosit ca instrument estetic-literar în știința textului scris sau rostit, ca și în artele plastice. Ne propunem, în studiul nostru, să urmărim evoluția acestui canon, accentul căzând asupra stilului sublim.

Cuvinte-cheie: stil, sublimis, humilis, medius, caracteristici stilistice

„La rhétorique est une science qui a progressé parallèlement au développement de l’esprit critique, aux variations du goût, aux transformations de la jurisprudence, à l’évolutions de la vie sociale et de la vie politique. Par suite, elle n’a pas un *seul* vocabulaire, fixe et invariable, mais *plusieurs* vocabulaires, qui changent selon les époques, selon les écoles, selon les rhéteurs.”¹

Afirmația lui J. Cousin se referă la retorica antică, dar ea se poate aplica în egală măsură și poeziei și își probează valabilitatea și în epocile ulterioare, până în zilele noastre. Se constată că poetica ori retorica modernă, știința limbii în general, fie preiau de la antici rețete, metode, reguli, norme – pe care le aplică enunțului contemporan, adaptându-le cerințelor acestuia și dându-le o nouă înfățișare și, uneori, un nou nume –, fie le „redescoperă” involuntar și inconștient, realizând astfel un perpetuu demers ciclic.

Într-o asemenea situație se află și canonul antic al celor trei stiluri (înalt, umil și mediu, aplicabil deopotrivă textului poetic și prozei), care a rămas operabil până în vremurile moderne și este încă folosit ca instrument estetic-literar în știința textului scris sau rostit, ca și în artele plastice. Chiar și astăzi, pentru denumirea stilurilor,

¹ J. Cousin, *Études sur Quintilien*, t. II: Vocabulaire grec de la terminologie rhétorique dans l’*Institution oratoire*, Paris, 1936, p. 2.

ca și pentru majoritatea registrelor stilistice, s-au păstrat și se vehiculează în special termeni latini².

Ne propunem, în acest studiu, să urmărim evoluția acestui canon, pentru etichetarea căruia s-a făcut apel, de-a lungul timpului, la mai multe vocabulare, în spiritul constatării lui J. Cousin.

Canonul poartă indubitabil pecetea marelui orator latin Marcus Tullius Cicero, care a fost totodată și un asiduu teoretician al retoricii. El a dat o adecvată definiție celor *tria genera dicendi*³ (*tenue, medium, graue*), punându-le în legătură cu trei tipuri de oratori, cu caractere distincte (*grandiloqui, tenues* sau *acuti și temperati*), cf. *Or.* 21-22, 75 sq., 91, 98; *De orat.* III, 177, 199, 212. Pentru Cicero, *tenue dicendi genus* este *summissus et humilis, consuetudinem imitans* (*Or.* 76), *medium dicendi genus* se definește ca *uberius aliquantoque robustius* față de genul *tenue*, dar *summissus* față de cel *graue* (*Or.* 91), iar *graue dicendi genus* se distinge prin *uis maxima*.

Evident, Cicero nu a fost autorul acestui canon, el încercînd doar să transpună în latină canonul grecesc, pentru care s-a străduit să găsească termeni adecvați; și, ca în multe alte cazuri în care marele om de litere s-a confruntat cu problema calcului lingvistic, el nu s-a mulțumit cu un singur echivalent latin pentru termenul grec consacrat, încercînd o întregă gamă terminologică și fiind conștient că metalimbajul este condamnat la termeni aproximativi.

Bunăoară, semantismul termenului *tenue* („subțire, ușor, mic, slab, sărac”) este completat de aportul sematic al cvasisinonimelor *summissus* („coborînt”) și *humilis* („jos, umil”), inducîndu-se astfel ideea simplității, trăsătură care apropie acest gen de vorbirea obișnuită. Totodată, cei doi termeni calificatori, *summissus* și *humilis*, introduc în conceperea și definirea stilului o dimensiune spațială, în virtutea căreia, implicit, stilul opus celui *tenue* ar trebui să fie *elatus* („ridicat, înalt”). Conform aceleiași logici, *tenue* presupune, la polul opus, un gen *uber* (întrevăzut și din caracterizarea relativă a genului *medium* ca fiind *uberius* față de cel *tenue*; caracteristica *robustius* sugerează faptul că în definirea stilurilor intră și ideea de forță, stilul *graue* fiind indirect definit drept *robustus*).

Deducem din aceasta că, în identificarea și definirea stilurilor, intră ideea de (non) gravitate/greutate/solemnitate, de (non) importanță/noblețe, de (non)înălțime/elevație/sublim, cea de (non)robustețe/forță/energie.

Cicero a sesizat și aici, ca și în alte ocazii, imposibilitatea de a reda toate aceste idei doar printr-un singur cuvînt-etichetă a unui stil, încercînd să compenseze limitele denominării, pe de o parte, prin caracteristici sugestive, exacte și complementare, pe de alta, prin caracterizarea celor trei tipuri de oratori și a discursurilor performate de aceștia. Astfel, genul *graue* este practicat de oratorii *grandiloqui* (ceea ce induce automat genului *graue* trăsătura *grandis*), dar și *graves, acres* („energici”, „aprigi”), *ardentes* („înfălcărați”); discursul lor, caracterizat prin *maiestas uerborum* („măreția cuvintelor”) și *grauitas sententiarum* („solemnitatea sentențelor”) este *amplus*

² Cf. M. Nasta, « Dionis din Halicarnas, Despre potrivirea cuvintelor », în *Artele poetice. Antichitatea*. Culegere îngrijită de D. M. Pippidi, București, 1970, p. 289, n. 110.

³ Preferăm formularea latină, deoarece aceste *tria genera dicendi* sînt trei feluri de discurs, prin discurs înțelegîndu-se „zicere”, „enunț”, dar și, cu un termen franțuzesc mai potrivit, *ton* (cf. J. Marouseau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris, 1935, cap. „Tons et genres”, p. 12).

(„amplu”), *copiosus* („abundent, bogat”), *gravis* („important”), *ornatus* („împodobit”). E limpede de ce – după Cicero – genul *grauae* trebuie să aibă cea mai mare elaborare formală. Pe de altă parte, genul *tenue* este practicat de oratorii *tenues*, care sînt, în același timp, *acuti* („pătrunzători, înțepători”, chiar „tăioși”, dar și „fini, subtili”); discursurile acestora sînt *concinniores* („mai armoniase”), *faceti* („spirituale, amuzante”), *florentes* („împodobite, înflorate”), *leuiter ornati*. Înțelegem de ce acest gen este caracterizat prin *suauitas* („dulceață”, „plăcere”). Deducem însă, totodată, că stilului *grauae* îi este proprie *concinnitas* („simetria, armonia, eleganța”). Genul *medium* este practicat de oratorul *temperatus*, termen care plasează canonul stilurilor într-un posibil context climatic sau pe o scară termică (la care trimit și alți termeni folosiți în teoria stilurilor). Este interesantă descrierea tipului de discurs practicat de oratorul *temperatus*: *uicinus amborum, in neutro excellens utriusque particeps uel utriusque expertus* („apropiat de amîndouă [celelalte genuri], neînclinînd către nici unul dintre ele, avînd cîte ceva din amîndouă sau fiind lipsit de ceva din fiecare”).

Îată cît de multe pot spune despre fiecare din cele trei stiluri termenii folosiți de Cicero, dacă nu ne limităm doar la cele trei etichete: *grauae, tenue, medium*.

De altfel, Cicero nu este primul roman care a încercat să adapteze în latină canonul stilurilor, propunînd un vocabular, o terminologie. În tratatul cunoscut sub numele *Rhetorica ad Herennium* (atribuit lui Cornificius – aprox. 85 a. C.), citim: *Sunt igitur tria genera, quae nos figures appellamus, in quibus omnis oratio non uitiosa consumitur: unam grauem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam uocamus. Grauis est, quae constat ex uerborum grauium, magna et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humiliore neque tamen ex infuma et peruulgatissima uerborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis* (IV, 8, 11).

Regăsim aici modelul ciceronian și, în același timp, un termen care nu apare la Cicero, dar care trimite la terminologia greacă a problemei: *figurae*, prin care este redat grecescul *χαρακτήρες*.

De la Aulus Gellius (*Noct. Att. XIV*) aflăm că și alți romani, înaintea lui Cicero, au abordat această problemă. Între aceștia se numără Varro, care, în lucrarea *De lingua Latina* (fr. 59 Goetz-Schoell) spune că literatura latină oferă exemple ale tuturor felurilor de stil, în formă desăvîrșită și nealterată: Pacuvius are bogăție de stil (*ubertas*), Lucilius simplitate (*gracilitas*), Terențiu stil temperat (*mediocritas*). Observăm că Varro operează cu alți termeni decît Cornificius și Cicero. De altfel, la începutul capitolului, Au. Gellius vorbește despre cele trei stiluri, fără să precizeze cui îi aparține definiția și, implicit, terminologia. Dacă nu ar exista mărturia lui Varro, am putea presupune că avem de-a face cu terminologia care se vehicula chiar în vremea lui Au. Gellius, deci multă vreme după epoca ciceroniană. Îată pasajul: *Et in carmine et in soluta oratione genera dicendi probabilia sunt tria, quae Graeci χαρακτήρες uocant nominaque ei fecerunt ἄδρὸν, ἰσχόν, μέσόν. Nos quoque, quem primum posuimus « uberem » uocamus, secundum « gracilem », tertium « mediocrem ».*

Vberi dignitas atque amplitudo est, gracili uenustas et subtilitas; medius in confinio est utrisque modi particeps.

Clasificarea pune accentul pe latura formală a enunțului, ca și la Cicero. Găsim aici sursa trăsăturii *uber*, presupusă, indirect, de ciceronianul gen *grauae*. Totuși, Cicero,

ca și Cornificius, par să aibă alt model grecesc decât cel folosit de Varro și citat de Gellius. Cea mai mare deosebire apare în cazul stilului sublim, pentru care eticheta trimite la amplitudine (definiția vorbind și de noblețe), în timp ce la Cicero și la Cornificius accentul cade pe măreție, forță și podoabă. În cazul stilului umil, deși termenul-etichetă diferă (*gracilis* la Varro și Aul. Gellius, *tenue*, *attenuatus* sau *extenatus* la ceilalți), ciceronianul *tenue* conține, în mare, și sensul lui *gracilis*, lipsindu-i doar ideea de farmec. Întrucât Cornificius, Varro și Cicero nu sînt prea îndepărtați în timp, concluzia pe care o impune această deosebire terminologică este că pe teren grec se formase probabil teoria stilurilor, dar aceasta nu devenise canon decât prin numărul stilurilor fundamentale (trei), fără însă a se fi acceptat o denuminație, o etichetă unică. Situația este ușor de înțeles, dată fiind complexitatea aspectelor pe care le presupune un stil și, mai cu seamă, stilul sublim.

Așadar, romanii, printre care și Cicero, preiau și adaptează o teorie a stilurilor de sorginte greacă. Autorul acesteia nu este însă Aristotel, de la care provine canonul genurilor literare. Drept părinte al canonului stilurilor a fost considerat Teofrast din Eresos (372-287 a. C.), elevul acestuia, care-i urmează la conducerea școlii peripatetice. Lucrarea lui Teofrast „Despre stil” (Περὶ λέξεως sau, mai probabil Περὶ λέξεως χαρακτῆρες) s-a pierdut. Dar, pe baza fragmentelor păstrate (cea mai bună antologie fiind încă cea a lui Maxim. Schmidt *Commentatio de Theophrasto rhetor*, Halis Sax. 1839), mai mulți savanți, între care și H. Rabe, au încercat reconstituirea teoriei sale și a canonului stilurilor⁴.

Acest canon, tripartit, recunoaște trei stiluri, atât pentru poezie, cât și pentru proză: stilul ἄδρός („plin”, „abundent”), stilul ἰσχνός („delicat”, „simplu”) și stilul μέσος („intermediar”).

Exegeza modernă nu mai acceptă însă paternitatea lui Teofrast asupra acestui canon decât ca pe un dat al tradiției: „His lost book on Style (the Περὶ λέξεως) was an important work, freely used by later writers, including Cicero, Dionysios, Quintilian, and Demetrius, but any classification so specific as λέξεως χαρακτῆρες would seem to be later than Theophrastus and may have originated in the desire, shared by the Peripatetic and Stoic schools, to ornamental or „rhetorical” way of speech and writing” – opinează W. H. Fyfe⁵. Ni se pare cât se poate de plauzibil ca elevii lui Teofrast să fi fost într-un gînd cu elevii lui Ferdinand de Saussure, într-o încercare de sistematizare și de „punere în pagină” a teoriilor maestrului. Ulterior, după cum se știe, au intervenit stoicii, care și-au pus și ei amprenta asupra teoriei. Așa putea ajunge pe teren roman un canon cu mai multe terminologii, de unde diferențele dintre denumirile stilurilor utilizate de Varro și cele vehiculate în tratatele ciceroniene.

Cicero (*Or.* 79) spune că părintele *Caracterelor* socoate că și stilurile au câteva „caractere” (χαρακτῆρες) sau „virtuți” (ἀρεταί). Acestea sînt: ἑλληνισμός „expresia

⁴ Cf. J. F. D’Alton, *Roman Literary Theory and Criticism*, Londra, 1931; C. Augustyniak, *De tribus et quattuor dicendi generibus quid docuerint antiqui*, Varșovia, 1957; W. Kroll, „Rhetorik”, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. 7, 1940, col. 1074; L. Pernot, *La Rhétorique dans l’Antiquité*, Paris, 2000, p. 84-89; H. Rabe, *De Theophrasti libris π. λέξεως* Bonn, 1890; L. Rademacher, *Theophrast peri λέξεως*, în R.M. 54, 1899; I. Stroux, *De Theophrasti virtutibus dicendi*, Leipzig, 1912.

⁵ Longinus, *Περὶ ὕψους* Londra, 1932², p. 262

corectă și pură”, σαφήνεια „claritatea”, πρέπον „expresia potrivită cu subiectul” și κατασκευή sau κόσμος „podoaba”, cu două aspecte (μεγαλοπρεπές „măreție”, prin care se obține πάθος „emoție”, și ἡδύ „dulceță”, care conduce la ἦθος „descriere de caractere”). Materialul stilistic, cel în care stilul își are originea, este, pe de o parte, gândirea (διάνοια, πράγματα), etichetată prin sintagma πραγματικὸς τόπος, pe de alta, expresia și structura (λέξις și σύνθεσις), cu numele generic λεκτικὸς τόπος.

S-a considerat, pe bună dreptate, că teoria lui Teofrast se află în strânsă legătură cu cartea a III-a a *Retoricii* lui Aristotel.

De fapt, aproape întregul material din care este construită teoria teofrastică a stilurilor se găsește în lucrările lui Aristotel. Stagiritul consideră că stilul (λέξις sau ὡς δεῖ εἰπεῖν) este o problemă importantă, de care trebuie să se țină seama în retorică și în poetică. În retorică, se pot distinge două feluri de stil: λέξις γραφικῆ – potrivit genului demonstrativ (ἐπιδεικτικῆ), a cărei funcție este lectura, și ἀγωνιστικῆ λέξις – potrivit discursurilor rostite, pe de o parte, celor pronunțate în adunările publice (δημηγορικῆ λέξις), pe de alta, celor pronunțate în adunările judiciare (δικανικῆ λέξις). Din această clasificare se deduc trei genuri (γένη) de discurs: demonstrativ (ἐπιδεικτικόν), demonstrativ (συμβουλευτικόν) și judiciar (δικανικόν), rămase canonice; ele se regăsesc și la Cicero în aceeași formă.

Ἀγωνιστικῆ λέξις cunoaște două specii (εἴδη), în funcție de scopul urmărit și de rezultat: cea ἠθικῆ, menită să pună în lumină caractere, și cea παθητικῆ, în care se urmărește provocarea de emoții (cf. *Ret.* 1413b 4 sq.) Pe de altă parte, stilul trebuie cultivat și în textele literare, în cazul căroră se distinge λέξις λόγου „stilul prozei” și λέξις ποιήσεως „stilul poeziei” (1404a 27). Dînd mai mare importanță alegerii cuvintelor (ἐκλογή) decît imbinării lor (σύνθεσις ὀνομάτων), Aristotel rînduiește enunțurile literare în funcție de doi poli: σεμνὴ λέξις „enunțul elevat”, care este prin excelență cel al poeziei, și ταπεινὴ λέξις „enunțul umil și sărac”, reprezentat de vorbirea de fiecare zi (*Po.* 1458a 21-23), între care există o infinită gamă de variațiuni. „L’indice che segna il passaggio dall’una all’altra (attraverso tutta una serie di momenti intermedi, come si è detto), è dato dalla forma, che sposta il linguaggio da consueto, usuale (κύριον) a elevato (σεμνόν)”⁶.

Se constată o clasificare care se dezvoltă mereu conform unui principiu binar, datorat înclinației funciare a spiritului uman către dicotomie. Recunoaștem în ταπεινὴ λέξις stilul ἰσχνός din canonul teofrastic, iar în σεμνὴ λέξις stilul ἄδρός. Numai că, de fapt, și la Aristotel se poate vorbi de un stil „mediu”. „Această primă denumire [...] a fost creată de Stagirit în conformitate cu teoria sa despre necesitatea existenței unui termen mediu, ori ce cîte ori apar doi termeni opuși sau două însușiri extreme. Însușirea „medietății” este adeseori lăudată, mai ales în sistemul eticii. În teoria stilurilor un asemenea calificativ (*mediu* sau „mijlociu”) se aplică de fapt unui termen neutru, cum este și *vorbirea comună*, „cea lipsită de însușiri speciale”⁷. În *Retorica* 1414a 24 citim: οὐ σαφής, οὐδὲ ἄν σύντομος, ἀλλὰ δῆλον ὅτι τὸ μέσον ἀρμόττει „nu va fi nici clar, nici concis, în schimb este limpede că dreapta măsură se potrivește”⁸.

⁶ Francesco Donadi, *Pseudo-Longin, Del Sublime*, Milano, 1991, p. 25.

⁷ M. Nasta, *op. cit.*, p. 290, n. 136.

⁸ Pentru traducerea citatelor din *Retorica*, urmăm, de cele mai multe ori, Aristotel, *Retorica*. Ediție bilingvă. Traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, București, 2004. Despre „dreapta măsură”

De asemenea, Aristotel pune în evidență calitățile pe care trebuie să le aibă stilul (ἀρεταὶ τῆς λέξεως) – *Ret.* 1404b – 1408a. Stilul trebuie să fie σαφής „clar”, μὴ ταπεινὴ „non-umil” (dacă este vorba despre poezie, stilul prozei pure fiind ταπεινὴ), πρέπουσα λόγῳ „potrivit cu enunțul”⁹. La acestea Stagiritul adaugă: Ἔστι δ’ ἀρχὴ τῆς λέξεως τὸ ἐλληνίζειν „Principiul stilului este faptul de a vorbi corect grecește” (1407a 20). Se pot recunoaște aici, în mare, acele ἀρεταὶ din canonul teofrastic. Lipsește κατασκευή.

Iată însă care ar fi concluzia în legătură cu existența unei teorii a stilurilor la Aristotel: „Aristotele crea un sistem ibrido, nel quale la λέξις, subordinata a principi filosofici di carattere generale (e dunque extra stilistici), vive n libertà limitata”¹⁰. E posibil ca lucrurile să fi stat la fel și la Teofrast, care să nu fi sistematizat pînă la formă canonică teoriile maestrului său.

Pe de altă parte, Stagiritul nu recunoaște existența unei teorii a stilului: Οὐπω δὲ σύγκειται τέχνη περὶ αὐτῶν, ἐπεὶ καὶ τὸ περὶ τὴν λέξιν ὁψὲ προῆλθεν „Însă o artă legată de aceste chestiuni [mijloacele stilistice] nu s-a constituit încă, întrucît și subiectul referitor la stil a survenit tîrziu” (*Ret.* 1403b). Dacă nu ar exista μοχθηρία, caracterul defectuos, al auditorului, problema stilului nici nu ar fi necesară (ἀναγκαῖον) – 1404a. Stilul, asemănător ca scop și mijloace jocului actorilor, este un reflex al auditorului, o reprezentare (φαντασία) pentru ascultător, așadar am putea spune, continuîndu-l pe Aristotel, că stilul nu este altceva decît o ipocrizie (ὑποκριτικόν), o mască. Aristotel s-ar pronunța pentru demonstrația pură (τὸ ἀποδείξειν), fără mîhnire sau încîntare (μῆτε λυπεῖν μῆτ’ εὐφραίνειν). Dar, pentru că dintre toate cea mai apreciată este forma, οἱ γὰρ γραφόμενοι λόγοι μεῖζον ἰσχύουσι διὰ τὴν λέξιν ἢ διὰ τὴν διάνοιαν „discursurile scrise valorează mai mult prin stil decît prin gîndire”. Acest lucru este valabil și în cazul poeziei, despre care se spune: οἱ ποιηταί, λέγοντες εὐήθη, διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι τὴνδε τὴν δόξαν „poetii, spunînd nimicuri, păreau a-și procura faima aceasta datorită stilului”. Regăsim aici și împărțirea teofrastică a materialului stilistic.

Cît privește discursurile rostite și stilul oratoric cel creator de πάθος și ἦθος, Aristotel respinge ca inutilă împărțirea acestui stil în λέξις ἡδέϊα și λέξις μεγαλοπρεπῆ: Τὸ δὲ προσδιδραμεῖσθαι τὴν λέξιν, ὅτι ἡδέϊαν δεῖ εἶναι καὶ μεγαλοπρεπῆ, περίεργον (1414a 19-20). Iată și sursa lui Teofrast pentru κατασκευή cu cele două aspecte ale sale, μεγαλοπρεπές și ἡδύ. Aristotel însă nu leagă măreția de patos și nici simplitatea de plăcere, ci, uneori, chiar le amestecă: ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν ἐστιν „mijloacele stilistice duc la admirație, iar admirația la plăcere” (1404b). Definirea corectă a virtuții stilului conduce la ἡδέϊα.

Așadar, teoria stilurilor și metalimbajul ei existau *in nuce* la Aristotel. Era nevoie doar de o structurare. În privința vocabularului, lipsește doar termenul ἀδρός, pus pe seama lui Teofrast. Acesta înlocuiește aristotelicul σεμνός, punînd, în locul măreției, gravității și nobleței, abundența. Din acest punct de vedere, Cicero, cu genul lui *graua*,

ca echilibru intermediar între excесе opuse cf. R. A. Gauthier-J. Y. Jolif, *L’etique à Nicomaque*, Louvain, 1970, vol. II, pp. 137-149 și L. Pernot, *op. cit.*, pp.85-86, unde μεσότης „calea de mijloc” este definită drept „sommets d’excellence également éloigné de l’excès et du défaut”.

⁹ Virtutea convenienței este explicată pe larg în 1408a 10: Τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἢ παθητικῆ τε καὶ ἠθικῆ καὶ τοῦς ὑποκειμένοι; πράγμασιν ἀνάλογον „Stilul va avea potrivire, dacă este patetic, etic și proporționat cu subiectele propuse”.

¹⁰ F. Donadi, *op. cit.*, p. 26.

este mai aproape de Aristotel. Cum termenul ᾠδρός nu apare niciodată în *Retorica* și în *Poetica* aristotelică, dar se regăsește în tradiția latină, ar putea proveni fie de la Teofrast (despre care se știe că era uneori în dezacord cu maestrul său), fie din tradiția școlii peripatetice sau a celei stoice, care au dat o formă sistematică teoriei stilurilor¹¹.

Ce se întâmplă însă după Cicero?

Un alt retor grec, stabilit la Roma în vremea lui Augustus, Dionis din Halicarnas, reia canonul stilurilor și îl dezvoltă. Mai mult însă: dacă pînă acum toți retorii care se plasează pe linia aristotelică puneau accentul pe alegerea cuvintelor, cu Dionis din Halicarnas se produce o schimbare radicală; el înnoiește fundamental stilistica aristotelică, fără să o transforme, dar inversînd ierarhia și punînd accentul pe *compositio* (σύνθεσις ὀνομάτων). De aceea, la Dionis, stilurile vor fi συνθήκαι, συνθέσεις, iar virtuțile stilului vor fi ἁρμονίαι.

Metalimbajul folosit de el se precizează pe măsură ce se conturează teoria stilurilor. Aceasta apare în forma sa definitivă în tratatul Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων care, mai mult decît o lucrare „despre îmbinarea cuvintelor”, este chiar un tratat de stilistică. De aceea exegeza de specialitate preferă mai recent să traducă titlul grec prin „Despre compoziția stilistică”¹².

Dionis grefează pe doctrina teofrastică și stoică (cu adăugirile făcute de latini) teoria muzicală a lui Aristoxenos din Tarent, și el discipol al lui Aristotel. O primă formă a teoriei sale apare în lucrarea Περὶ τῆς λεκτικῆς Δημοσθένους δεινότητος („Despre cutremurătoarea elocință a lui Demostene”). La începutul lucrării, autorul distinge trei feluri de stil: ἐξηλλαγμένη καὶ περιττὴ „distins și abundant” (955), λιτὴ καὶ ἀφελής „relaxat și simplu” (956) și μικτὴ τε καὶ σύνθετος ἐκ τούτων τῶν δυεῖν „amestecat și combinat din celelalte două” (958). Apoi vorbește despre cele *tria genera orationis* (χαρακτήρες τῆς λέξεως): ὑψηλός („înalț”, „sublim”), ἰσχνός („coborît”, „umil”) și ὁ μεταξὺ τούτων (1059), pentru ca, în finalul lucrării, să amintească tipurile de ἁρμονίαι care definesc cele trei stiluri: αὐστηρὰ καὶ φιλαρχαῖα („aspră și cu patină arhaică”), γλαφυρὰ καὶ θεατρικὴ („cizelată și teatrală”) și μικτὴ ἐξ ἁμφοῖν.

În tratatul Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, Dionis se fixează la trei χαρακτήρες τῆς λέξεως (stiluri): ἐξηλλαγμένη καὶ περιττὴ, λιτὴ καὶ ἀφελής și μέση, căroră le corespund, în ordine, trei feluri de ἁρμονίαι ὑψηλῆς și/sau αὐστηρὰ, ἰχνή și/sau γλαφυρὰ și μέση și/sau μικτὴ. Stilul înalt este propriu naturii și operelor care imită în cel mai înalt grad natura. Scopul său este frumosul (κάλλος), lipsit de simetrie și de podoabe, cultivînd – am spune noi – *ruptura*, dar care se distinge prin măreție, demnitate, solemnitate, patină arhaică, *decorum*. Un asemenea stil răscolește (καταπλήξασθαι τὴν διάνοιαν), ducînd, în mod evident, la πάθος. Stilul cizelat urmărește să obțină ἡδονή, prin cultivarea ornamentelor și grija pentru *iunctura*. E indisolubil legat de ἦθος.

Trebuie remarcate, în primul rînd, metamorfozele metalimbajului folosit în denumirea stilurilor. E limpede că, pe lîngă schimbarea opticii asupra stilului, metalimbajul folosit de Dionis din Halicarnas trădează și faptul că acesta era nemulțumit – cum era poate însuși Teofrast – de etichetarea unui stil printr-un singur

¹¹ Se știe, de pildă, că stoicii au mai adăugat, la cele patru ἄρεταί teofractice, încă una: συντομία *brevitas*.

¹² Cf. Germaine Aujac și Maurice Lebel, *Denys d'Halicarnase, La composition stylistique*, Paris, « Les Belles Lettres », 1981, *passim*, cu o argumentare extinsă în prefață.

cuvînt calificativ, termen reductiv care nu este suficient de grăitor și de cuprinzător. Bunăoară, eticheta stilului sublim trebuie să sugereze, așa cum am văzut, ideea de măreție, gravitate, elevație, abundență, robustețe. Ne dăm seama de acest lucru dintr-un pasaj din lucrarea sa *Despre Isocrate* (3), în care îl citează pe Teofrast; acesta, cînd amintește stilul sublim, folosește o suită de trei termeni: καθόλου δὲ τριῶν ὄντων, ὡς φησι Θεόφραστος ἐξ ὧν γίνεται τὸ μέγα καὶ σεμνόν καὶ περιττόν ἐν λέξει, τῆς τε ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων καὶ τῆς ἐκ τούτων ἁρμονίας καὶ τῶν περιλαμβανόντων αὐτὰ σζημάτων.

Desigur, găsim termeni noi, precum metaforele ὑψηλός – care aduce o coloratură orientală (fiind introdus, se pare, în teoria stilurilor de Caecilius din Kale Acte) și o determinare spațială¹³ – și αὔστερός („aspru, sobru, sever, auster”) – care introduce o dimensiune gustativ-olfactivă: stilul are caracterul „sec” al vinului, în opoziție cu γλυκός.

Ne surprinde însă faptul că, atrași de noutatea viziunii și a mecanismului terminologiei folosite de Dionis, exegeza nu a remarcat faptul că, în general, peste tot, în spatele textului său se află Aristotel. Iată ce spune acesta despre stilul σεμνός (*Ret.* 1404b 8): τὸ γὰρ ἐξαλλάξει ποιεῖ φαίνεσθαι σεμνοτέρων „îndepărtarea [de vorbirea curentă] îl face să pară mai nobil”. În același timp, dionisiana ἐξηλλαγμένη λέξις ne trimite la aristotelic ξένη διάλεκτος, după cum λέξιςθεατρική trimite la ὑποκριτικόν-ul aristotelic. În toate epocile, definiția lui Dionis dată stilului „mediu” a fost extrem de apreciată, ea ilustrînd conștiința imposibilității folosirii unui vocabular mai precis, care să poată numi sau descrie termenii lingvistici cu ajutorul unor designative neechivoce¹⁴. Iată definiția: „Ajungem la acest rezultat fie prin lipsa unor însușiri extreme, proprii celorlalte două stiluri, fie printr-un amestec”. Numai că ea seamănă izbitor cu definiția dată acestui stil de către Cîcero. Dionis și-a învățat bine toate lecțiile.

Dionis a avut totodată inteligența de a alege termeni cu sens relativ vag, întins subtil într-o nuanțată pleoră semantică. În această situație se află chiar termenul ἐξηλλαγμένη care trimite și la migrările și mutațiile de orice soi (cuvinte dialectale, metafore etc.); apoi, περιττή al cărui sens de bază „care depășește măsura”, „excepțional”, cuprinde, în același timp, ideea de mărire, înălțime, frumusețe, noblețe, importanță, forță, podoabe; și, nu în ultimul rînd, αὔστερά, explicată mai sus. Combinația dintre eticheta λιτή și explicația γλαφυρά ilustrează *ipso facto* ideea, cu lungă carieră în epoca imperială, că *labor limae* (presupus de γλαφυρά) duce mai degrabă la platitudine; iar ισχνή „sec, slab, fragil” face ca, indirect, antonimul lui să se caracterizeze prin robustețe, ceea ce spune și Dionis cînd vorbește despre versurile ισχυρά „viguroase”, deci sublime, ale lui Pindar.

Canonul s-a fixat – am putea conchide –, se schimbă doar perspectiva și terminologia, „les vocabulaires qui changent selon les époques, selon les écoles, selon les rhéteurs”. Autorul celebrului tratat *Despre sublim* se revendică direct din Dionis din Halicarnas¹⁵.

¹³ Această determinare spațială îngăduie autorului anonim al tratatului *Despre sublim* (Περὶ ὕψους) să facă o analiză foarte nuanțată a acestui stil, sesizînd faptul că sublimul presupune, în egală măsură, înălțime și profunzime (βάθος).

¹⁴ Cf. M. Nasta, *op. cit.*, p. 289, n. 113.

¹⁵ Despre asemănările dintre Dionis și Pseudo-Longin a se vedea F. Donadi, *op. cit.*, pp. 35-44 (*Dionigi e*

Dar iată că, la un moment dat, în epoca imperială, probabil sub Dioclețian, un retor numit Demetrios (asimilat greșit lui Demetrios din Phaleron) scrie un nou tratat despre stil (Περὶ ἑρμηνείας). Nou, dar nu νεός – am putea spune –, ci καινόν, diferit, neașteptat, insolit.

Demetrios nu numai că realizează o *contaminatio* între doctrina stoică și cea teofrastică, ci, combinând cele trei stiluri tradiționale cu cele patru ἄρεται din canonul lui Teofrast, obține patru χαρακτηρες τῆς λέξεως: μεγαλοπρεπής, caracterizat prin μεγαλοπρέπεια, γλαφυρός, caracterizat prin ἦδύ, ισχνός, caracterizat prin σαφήνεια și δεινός, caracterizat prin forță, energie, vehemență.

Stilurile se analizează în funcție de conținut (διάνοια), de selecția termenilor (λέξις) și de compoziție (σύνθεσις). În substanța ei, teoria pare să rezulte din încrucișarea dintre o clasificare de tip ciceronian și cea a lui Dionis. Exegeza de specialitate a arătat că născocirea lui Demetrios, cel de-al patrulea stil (δεινός), nu este decât o altă formă a celui dintâi (μεγαλοπρεπής)¹⁶. Socotim că la baza acestei diviziuni *sui generis* a stilului înalt stă motivația că termenul μεγαλοπρεπής se referă mai mult la strălucirea și măreția expresiei, pe când δεινός se referă la forța ei. După cum observă Roberts¹⁷, Demetrios este singurul retor care a introdus așa-numitul δεινός χαρακτήρ ca tip deosebit de stil și numai cu greu îl deosebește în toate cazurile de μεγαλοπρεπής χαρακτήρ. La această soluție Demetrios a fost împis de dorința de a găsi un loc aparte pentru Demostene, a cărui expresie vehementă era model suprem în școlile retorice ale vremii¹⁸.

Să vedem totuși dacă se poate observa o deosebire între stilul măreț și cel energetic. Stilul μεγαλοπρεπής este caracterizat de tot ceea ce este lung: vocale lungi, metre cu silabe lungi (peon, spondeu), membre (κῶλα) lungi, structură periodică din perioade fără respiro, dar și aspre, *inconcinnitas*, δυσφωνία, cuvinte aspre (ὀνόματα τραχῆ), structură accidentată a frazei. Apare însă și arsenalul aristotelic: ἐξηλλαγμένα λέξις (cf. *Poetica* XXII 1458a 18 ἐξηλλάττειν τὸ ἰδιωτικόν) și neobișnuită (contrară cuvintelor proprii: ἡ δὲ κυρία λέξις), gravitatea (ῥυθμικόν). În stilul δεινός toate se vor a fi violente: subiectul constă din lucruri izbitoare (240), structura este silnică (bazată pe βία - 246), se exploatează συντομία (253) și κακοφωνία.

E adevărat că însuși Demetrios recunoaște că multe mijloace folosite în stilul măreț, folosite în alte contexte, pot duce la stilul δεινός.

Cît privește originea termenului folosit, se poate schița următorul istoric: În aprecierea lui Teofrast asupra lui Lysias (cf. Dionis din Halicarnas, *De Lys.*, 14, 484 R) apare pentru prima oară patosul oratoric ca element esențial al discursului practic¹⁹. Fiindcă printre școlile filosofice din perioada elenistică numai școala peripatetică admite justificarea zguduirilor adânci ale simțirii, Voit crede că în această școală s-a născut imaginea aceluși χαρακτήρ δεινός” cu sensul pe care-l are la Demetrios; de altfel, înaintea lui Demetrios, termenii stilistici δεινός și δεινότης au fost împrumutați de la Teofrast și de la peripateticieni mai întâi de către criticul eclectic Dionis din Halicarnas, care, întocmai ca mai târziu Demetrios, asociază δεινός și φοβερός. Toți exegeții semnalează

Longino).

¹⁶ Cf. Kroll, „Rhetorik”, col. 36.

¹⁷ Demetrius, *On style*. With an english translation by W. Rhys Roberts, Londra, 1927, *Introduction*, p. 267.

¹⁸ Cf. C. Balmuş, *Demetrios, Tratatul despre stil*, Iași, 1943, p. 55.

¹⁹ Cf. L. Voit, Δεινότης, *ein antiker Stilbegriff*, Leipzig, 1934, pp. 99-104.

faptul că, în lucrarea lui Dionis Περὶ τῆς λεκτικῆς Δημοσθέους δεινότητος, calitatea fundamentală atribuită lui Demostene este δεινότης Apoi, cu același înțeles și tot cu privire la Demostene, a fost întrebuițată de autorul tratatului *Despre sublim* (XXXIV, 4). În mod cât se poate de ciudat, nimeni nu găsește vreo apropiere între acest stil al lui Demetrios și definiția dată de Cicero genului *grauae*, *in quo profecto uis maxima est*²⁰.

Opinăm că termenul vine tot de la Aristotel. Aidoma lui Dionis și Demetrios, Aristotel, în *Poetica* și *Retorica*, fie asociază de mai multe ori δεινόν cuvîntului φοβερόν „ceea ce produce frica” (ex. *Ret.*, 1383a 27), în celebra “misiune” a tragediei, deci și a stilului înalt, de a produce milă și teamă, pentru a ajunge la κάθαρσις, fie, de multe ori, perechea ἔλεον - φόβον, τὰ ἐλεινὰ - τὰ φοβερά este înlocuită de cuplul ἐλεινόν - δεινόν (*Ret.*, 1386a 22, 1419).

Ni se pare că Demetrios a observat că nici una dintre terminologiile propuse de-a lungul timpului pentru caracterizarea stilului înalt nu exprima și ideea de robustețe, forță, energie. Toți termenii de pînă acum trimiteau la solemnitate, gravitate, măreție, amploare, dar nu și la forță, deși, în descrierea stilului înalt și în exemplele analizate se folosesc termeni precum ἰσχυρός (*De comp. verb.*, 22, 1; 12; *De subl.* VII, 3; 4), κράτος (*De subl.* I, 4), δυναστεία καὶ βία (*De subl.* VII, 3; XII, 4), σφοδρόν πάθος (*De subl.* VIII, 1), φοβερά (*De subl.* IX, 7), δεινόν, δεινότης, δεινωσις (*De subl.* IX 5; XII 5); un asemenea stil ἐκπληξαι „izbește”, „stupefiază”, nefiind de mirare faptul că Demostene este asemănat unui fulger și unui trăsnet care împrăstie și distruge totul. Demetrios a socotit de cuviință să separe τὰ δεινὰ de τὰ ὑπερφυά, τὰ ὑψηλά.

Stilul mediu ia naștere – după Dionis din Halicarnas – dintr-un „amestec fericit”, temperat, al însușirilor celor mai bune elemente din celelalte două stiluri. *Mutatis mutandis*, straniu, ineditul stil δεινός este o “fericită separare” a extremelor, uneori neconciliabile, ale celui mai bogat stil, *grauae dicendi genus*. Ne întrebăm: Există sublim fără forță? Există – ne răspunde autorul anonim al tratatului *Despre sublim*, cel mai grăitor exemplu fiind *Odiseea*, în care „am putea să-l comparăm pe Homer cu soarele la asfințit, care-și păstrează măreția, dar e fără putere” (οὗ δίχα τῆς σφοδρότης παραμέναι τὸ μέγετος); la fel cum, de pe o înălțime prăpăstioasă, μετὰ βία („cu forță”), Demostene s-ar putea asemăna cu o vijelie sau cu un trăsnet.

Că Demetrios a avut dreptate cînd a făcut această secționare – după unii forțată – o dovedește, pe de parte, faptul că Περὶ ἐρμενεύας a fost multă vreme manualul favorit în universitățile din Europa²¹. Milton, în *Tractate of Education*, cerea ca lucrarea lui Demetrios să fie citită alături de Platon și Aristotel. Pe de altă parte, el se dovedește a fi funcțional, un instrument operant în judecarea operelor literare. Este ceea ce au făcut și E. A. Abbot și I. R. Seeley care, în manualul lor de engleză *English Lessons for English People* (1871) întrebuițează termenii „simplu”, „sublim”, „grațios” și „vehement” pentru a caracteriza, rînd pe rînd, stilul lui Wordsworth, Milton, Tennyson și Shakespeare.

Carierea termenilor δεινός și δεινότης nu se sfîrșește odată cu Demetrios, și nici multiplicarea stilurilor. În secolul al III-lea p. C., retorul Hermogenes va crea o grilă

²⁰ L. Pernot îl plasează pe Demetrios în epoca elenistică, secolul I a. C., ceea ce l-ar face contemporan cu Cicero, deschizînd o altă filiație, deloc imposibilă.

²¹ Cf. Démétrius de Phalère, *De l'Elocution*. Traduit du grec en français avec notes, remarques et table analytique par Edouard Durassier, Paris, 1876, p. 1 și Roberts, *op. cit.*, p. 289.

funcțională în care un număr de șapte virtuți (ιδέαι) stilistice (între care și δεινότης), ba chiar douăzeci, dacă se socotesc și subdiviziunile lor, dau tonalitate discursului. De la Aristotel la Demetrios, totul e cuprins aici, într-o sinteză care aprofundează secole de cercetare stilistică.

Bibliografie

- Andrieș, M.-C. 2004. *Aristotel, Retorica*. Ediție bilingvă. Traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș. Note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maștei. București.
- Augustyniak, C. 1957. *De tribus et quattuor dicendi generibus quid docuerint antiqui*. Varșovia.
- Aujac, G. și Lebel. 1981. M. *Denys d'Halicarnase, La composition stylistique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Balmuş, C. 1943. *Demetrios, Tratatul despre stil*. Tăducere, introducere, comentariu, de C. Balmuş. Iași.
- Cousin, J. 1936. *Études sur Quintilien*, t. II: Vocabulaire grec de la terminologie rhétorique dans l'*Institution oratoire*. Paris.
- D'Alton, J. F. 1931. *Roman Literary Theory and Criticism*. Londra.
- Démétrios. 2002. *Du style*. Texte établi et traduit par Pierre Chiron. Paris: Les Belles Lettres.
- Dionysius of Halicarnassus. 1974. *The Critical Essays in Two Volumes, with an English Translation by Stephen Usher, M.A., Ph.D.* London: The Loeb Classical Library.
- Donadi, F. 1991. *Pseudo-Longin, Del Sublime*. Introduzione, traduzione, premessa al testo e note di Francesco Donadi. Testo greco a fronte. Milano.
- Durassier, E. 1876. *Démétrius de Phalère, De l'Elocution*. Traduit du grec en français avec notes, remarques et table analytique par Edouard Durassier. Paris.
- Fyfe, W. H. 1932. *Longinus, Περὶ ὑψους*. Londra.
- Gauthier, R. A. - Jolif, J. Y. 1970. *L'etique à Nicomaque*. Louvain.
- Kroll, W. 1940. „Rhetorik”, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. 7, col. 1074.
- Maroseau, J. 1935. *Traité de stylistique appliquée au latin*. Paris.
- Nasta, M. 1970. « Dionis din Halicarnas, Despre potrivirea cuvintelor », în *Artele poetice. Antichitatea*. Culegere îngrijită de D. M. Pippidi. București.
- Pernot, L. 2000. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris.
- Pippidi, D.M. 1970. *Artele poetice. Antichitatea*. Culegere îngrijită de D. M. Pippidi. București.
- Rabe, H. 1890. *De Theophrasti libris π. λέξεως*. Bonn.
- Rademacher, L. 1899. *Theophrast περὶ λέξεως*, în R.M. 54.
- Reboul, O. 1984. *La Rhétorique*. Paris.
- Roberts, W. R. 1927. *Demetrius, On style*. With an english translation by W. Rhys Roberts. Londra.
- Stroux, I. 1912. *De Theophrasti virtutibus dicendi*. Leipzig.
- Voit, L. 1934. Δεινότης, *ein antiker Stilbegriff*. Leipzig.

Ioana COSTA | **Însemnări despre istoria scrierii**
(Universitatea din București)

Abstract: (Notes on the History of Writing) The long history of choosing letters to match phonemes in various languages is never a straight, one-way journey. Attempts were made in order to find the best possible solutions and failures are to be accepted in order to observe the natural development of language and writing. Among huge failures in adopting a writing system is to be considered the so called “Linear B”, used for writing the oldest form of Greek language, the Mycenaean. This syllabic pattern is highly improper for the Greek language, characterised by frequent consonant clusters and regular final consonant. Some other borrowed sets of graphemes were more successful, without ever being completely suitable. Both the Greek and Latin alphabets display adjustments that sometimes have unexpected results when comparing their analogous lists of letters. Striking discrepancies are connected to letters *H* and *X*, present in both alphabets, with totally different phonetic values.

Keywords: letters, writing, Latin, Greek, orthography

Rezumat: Istoria îndelungată a alegerii unor litere pentru reprezentarea fonemelor specifice diverselor limbi nu este niciodată un parcurs linear. Au existat încercări de identificare a soluțiilor celor mai potrivite, iar eșecurile trebuie să fie acceptate ca atare, cu scopul de a păstra dezvoltarea naturală a limbii și a scrisului. Așa-numitul „linear B”, atestat pentru cea mai veche formă de scriere a textelor grecești (miceniana) este o exemplificare a utilizării unui sistem grafic total inadecvat fonetismului limbii respective, în condițiile în care acest silabar este rudimentar, neincluzând grafeme care să corespundă unor grupuri consonantice sau unor silabe terminate în consoană. Alte seturi de grafeme împrumutate au cunoscut ajustările necesare scrierii grecești și latinești. Statutul literelor *H* și *X*, prezente în ambele alfabetice (cu valori fonetice diferite), ilustrează procesul de reutilizare și adaptare la specificul fonetic.

Cuvinte-cheie: litere, scriere, latină, greacă, ortografie

Preluarea unui set de grafeme de către vorbitorii unei alte limbi, caracterizate prin trăsături fonetice inevitabil diferite, implică de fiecare dată o încercare de adaptare ale cărei imperfecțiuni sunt perceptibile în plan sincron și devin înșelătoare în plan diacronic; în varianta unui conservatorism grafic ori, dimpotrivă, a unor decizii de reformă ortografică, ajustările fixate prin convenție se pot transforma nu doar într-o povară pe care limba normată este silită să o poarte, ci chiar (dacă reforma ortografică este insuficient motivată) într-o sursă a abaterilor de la normă.

Discrepanțele care apar ori de câte ori un sistem de scriere este împrumutat sunt în mare parte mascate de convențiile care funcționează în interiorul fiecărei limbi; chiar dacă nu sunt anulate, ele sunt imperceptibile pentru cei care folosesc respectivele norme ortografice fără a le privi în perspectiva evoluției lor. De-a lungul istoriei limbilor individuale, au fost propuse relativ frecvent reforme ortografice, de detaliu sau ample; ajustările au supraviețuit însă doar în parte, fără o legătură evidentă cu caracterul lor necesar sau întemeiat.

Printre eșecurile mari ale adoptării unui sistem de scriere se poate număra așa-numitul „linear B”, folosit pentru a nota cea mai veche formă cunoscută în prezent a limbii grecești („miceniana”). Era o scriere silabică rudimentară, care folosea câte un

semn pentru fiecare dintre cele cinci vocale și pentru toate combinațiile posibile ale unei consoane urmate de o vocală. Această structură silabică este cu totul inadecvată limbii grecești, care atestă frecvent grupuri consonantice, precum și finale de cuvânt consonantice. Adoptarea acestui silabar pentru notarea unei limbi cu certe trăsături indo-europene a impus aproximări și, mai cu seamă, apariția unor „vocale false”, altfel spus utilizarea unor grafeme de tip [consoană+vocală] cu valoarea unor simple notări consonantice (fără a marca însă în vreun fel anume opoziția [consoană+vocală falsă] față de [consoană+vocală]). Probabil în legătură directă cu această inadecvare, silabarul a fost abandonat, fără a mai lăsa vreo urmă în sistemele de scriere grecești, așa încât descifrarea „linearului B”, la mijlocul secolului al XX-lea, s-a transformat într-un eveniment major al literaturii și lingvisticii, datorat unei îmbinări emblematice de aptitudini în domeniul filologiei, paleografiei și, nu în ultimul rând, al criptografiei, manifestate de Michael Ventris și John Chadwick.

Mai puțin spectaculoasă, dar deopotrivă de semnificativă, a fost soarta altor grafeme, adoptate cu un succes de durată în pofida faptului că nu erau întru totul adecvate. Alfabetele grec și latin atestă în egală măsură ajustări, ale căror rezultate sunt surprinzătoare mai cu seamă din perspectiva comparației celor două serii de litere. Există, de pildă, discrepanțe tulburătoare în utilizarea literelor *H* și *X*, prezente în ambele alfabetele, dar cu valori fonetice total diferite. Relația dintre cele două tipuri de scriere este evidentă, fie că o interpretăm în sensul unei descendențe (chiar intermediare) a alfabetului latinesc din cel grecesc, fie ca moștenire comună a unui sistem de scriere (de sorginte feniciată). Litera *X* aparține ambelor tipuri majore ale alfabetului grecesc, răsăritean și apusean: funcționează ca grafem cu valoare complexă, care corespunde grupului consonantic rezultat din întâlnirea oricărei velare cu o siflantă, în alfabetele vestice, și ca velară aspirată, în cele estice. Cele două valori sunt în mod evident rezultatul diferit al reutilizării unui grafem care nu aparținea setului original de litere împrumutat din alfabetul semitic; un indiciu vizibil al acestei cronologii este plasarea literei la finalul alfabetului, unde se află grafemele adăugate la o dată ulterioară. Moștenirea latinească păstrează litera cu valoarea fonetică a grupului consonantic [velară+siflantă].

Cealaltă literă cu valoare fonetică ambivalentă menționată mai sus, *H*, cunoaște o evoluție și mai spectaculoasă. Fără a fi fost inclusă în setul original de litere preluate din alfabetul semitic, neavând un echivalent fonetic grecesc care să îi justifice prezența, litera a fost ulterior folosită ca semn convențional pentru a nota un fonem nou apărut în dialectul ionic-atic, după ce vocala lungă [ā] s-a închis treptat, ajungând să semene tot mai mult articulatoriu cu [ē], dar fără a se identifica total cu aceasta, cel puțin în etapa intermediară. Litera *H*, în utilizarea ei feniciană, reprezenta o fricativă laringală surdă, așa cum a rămas în alfabetul latinesc și în descendențele lui, dar a cărei prezență nu părea necesară în alfabetul grecesc. Chiar și în latină, realitatea inventarului fonetic a permis refolosirea convențională a literei, fie ca notare a unui hiatus, fie în digrafeme rezervate seriei aspirate, în termenii împrumutați, cult, explicit, din greacă (e.g. *theatrum*, față de împrumutul vechi cu inițială surdă, *teatrum*). Această evoluție a fost posibilă în condițiile diminuării valorii fonemului respectiv, după cum o indică regulile scandării latinești, unde *H* nu marchează prezența unei consoane autentice, ci permite eliziunea vocalelor care o flanchează; evoluția italică a fonemului continuă această

tendință (*vide* numele literei în alfabetul limbii italiene, lipsit chiar de fonemul căruia îi corespunde formal, *acca*; este semnificativ în acest sens proverbul *non vale un'acca*, care subliniază interpretarea *H* = „nimic”). Această echivalență fonetică corespunde în linii mari spiritului aspru (*spiritus asper*) din greaca veche, un semn diacritic aflat în descendența directă a literei *H*, reprezentând, simbolic, o jumătate (sau mai puțin de o jumătate) din grafemul respectiv.

Reutilizarea grafemelor vacante pentru a reprezenta foneme specifice unui anumit inventar fonetic (în mod deosebit, acele foneme apărute în istoria individuală a limbilor) este una dintre rezolvările posibile ale nevoii de adaptare atunci când este împrumutat un sistem de scriere. Remodelarea unui vechi grafem este o altă soluție, iar istoria literei latinești *G* este elocventă. Probabil datorită sistemului etrusc de scriere, care ar fi intermediat adoptarea alfabetului în spațiul latinesc, acesta din urmă era lipsit de distincția grafică între oclusive surde și sonore, folosind, în cazul velarelor, o singură literă pentru a reda [c] și [g] (și anume *C*, *K* și *Q*, în funcție de fonemul următor). Stadiul precedent este încă vizibil în abrevierea tradițională a prenumelor *Gaius* prin *C* și *Gnaeus* prin *Cn*. Mărturiile epigrafice arhaice atestă acest unic grafem pentru [c] și [g], e.g. *VIRCO* în inscripția cunoscută ca „vasul lui Duenos” (secolele VII-VI î.H.). Impropruie inventarului fonetic latinesc, ambivalența a fost anulată printr-o necesară distincție între cele două valori; personalitatea căreia i se atribuie această invenție este Spurius Carvilius Ruga, un libert care a trăit în secolul al treilea î.H. (fl. 230). În școala lui (cea dintâi școală elementară particulară deschisă la Roma), cele două litere pe care le cunoaștem în prezent au fost pentru prima dată folosite constant ca echivalente ale oclusivelor velare: surdă și, respectiv, sonoră. Litera *C*, în forma grafică uzuală acum, este în mod vădit continuatoarea literei grecești *gamma*, după cum o indică forma sa din mărturiile epigrafice, precum și poziția pe care o ocupă în alfabetul latinesc, imediat după *A* și *B*, tot așa cum *gamma* este a treia literă a alfabetului grecesc, după *alpha* și *beta*. Distincția formală între *C* și *G* este un segment de hastă, similar unui semn diacritic. Plasarea în alfabet a noii litere trebuia să respecte succesiunea anterioară a literelor, rigidizată prin valoarea numerică pe care o purtau în sistemul grecesc de notare a numeralelor: a ocupat așadar poziția rămasă liberă prin renunțarea, specific latină, la vechea literă *Z*; aceasta pare să fi fost îndepărtată de Appius Claudius Caecus, căruia sunetul corespunzător i-ar fi amintit de „dinții de mort”, după cum spune Martianus Capella în *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (3.261), în capitolul dedicat celei dinții dintre artele liberale, gramatica (*grammatike*, în greacă, termen derivat din *grammata*, „litere”, tot așa cum în latină *litterae* este baza lexicală pentru *litteratura*).

În fine, pentru a încheia seria modalităților prin care se ameliorează un alfabet împrumutat, pe lângă redistribuire și remodelare, există posibilitatea adăugării unor semne grafice noi, așa cum atestă, pentru a da doar două exemple, seria „forfeda” din alfabetul ogamic sau cele cinci litere care încheie alfabetul copt (de evidentă origine greacă).

Istoria îndelungată a alegerii unor litere pentru reprezentarea fonemelor specifice diverselor limbi nu este niciodată un parcurs linear. Au fost făcute (și continuă să fie făcute, *vide* ortografia adoptată în 1993 pentru limba română, cu opțiunea surprinzătoare de a impune două grafeme, *î* și *â*, pentru un singur fonem, într-o distribuție guvernată de criteriul locului ocupat de fonemul respectiv în cuvânt) încercări de identificare a

soluțiilor celor mai potrivite, iar eșecurile care țin de sistemele de scriere trebuie să fie acceptate ca atare, cu scopul de a păstra o dezvoltare naturală – și, implicit, simplă –, în armonie cu limba pe care o reprezintă și cu principiile de scriere adoptate.

Bibliografie

Cadorna, G. R. 1986. *Storia universale della scrittura*. Milano: Mondadori.

Costa, I. 2008. *Fonetică istorică latină*. București: Editura Universității din București.

Costa, I. 2011. *Papirus, pergament, hîrtie. Începuturile cărții*, București: Humanitas.

Sihler, A. L. 1995. *New comparative grammar of Greek and Latin*, New York. Oxford: Oxford University Press.

Adina CRĂCIUNESCU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Influențe greco-latine în onomastica criticilor subsidiari din *Țiganiada* lui Budai-Deleanu

Abstract: (Greek-Latin Influences into the Names of the Annotators in the Budai-Deleanu's Work *Țiganiada*) Ioan Budai-Deleanu is the first great Romanian writer to be inspired by the school of classical values. Long before Mihai Eminescu, the Transylvanian poet fructifies the Greek-Latin fundamental works. The fact is visible both in supertext, where the text is visibly influenced by Latin language and in infratext, where the names of the commentators are of Greek-Latin origin. The analysis of Budai-Deleanu's onomastics reveals the overwhelming influence of the classical culture in which the Romanian poet was educated. When classifying the names of the annotators of the Romanian epic we discover that a great amount of denominations are of Greek origin: Androfilos, Agnosios, Alazonios, Apistos, Apologios, Dysidemonesculus, Evlaviosus, Filologos, Micromegas, Musophilos, or Onochefalos while only a few are Latin: Dubitantius, Eruditian, Idiotean.

Keywords: annotator, comical, irony, parody, footer

Rezumat: Ioan Budai-Deleanu este primul mare scriitor român adăpat la școala valorilor clasice. Cu mult timp înaintea lui Mihai Eminescu, poetul ardelean valorifică operele fundamentale greco-latine. Faptul este vizibil atât în supertext, unde textul este influențat vizibil de limba latină cât și în infratext, unde numele comentatorilor subsidiari sunt de sorginte greco-latină. Analiza onomasticii budaidelene relevă înrăurirea covârșitoare a culturii clasice în care s-a format poetul cigmăuan. Între înrăurirea greacă și cea latină putem conchide că influența elenă este predominantă în denumirile diverșilor comentatori sub-textuali: Androfilos, Agnosie, Alazonios, Apistos, Apologhios, Disidemonescul, Evlaviosu, Filologos, Micromegas, Musofilos, ori Onochefalos sunt nume grecești, în vreme ce doar câteva (Dubitanțius, Erudițian, Idiotiseanul) sunt latinești.

Cuvinte-cheie: adnotator, comic, ironie, parodie, sub-text

S-a spus de către critica literară că sub-textul literar budaidellean reprezintă o extensie a textului literar de bază, pe care îl concurează, dar îl și completează; editorii Țiganiadei au arătat că metoda de lucru a lui Budai-Deleanu consta în redactarea textului poetic pe marginea căruia, ulterior, autorul broda notițele complinitoare. Cea mai străvezie mărturie în acest sens o constituie manuscrisul poemului nefinalizat *Trei Viteji*, care păstrează până astăzi spațiile goale destinate adnotărilor pe care scriitorul ardelean nu a mai apucat să le compileze pe marginea textului. De asemenea, fiind gândite drept adaosuri la textul poetic propriu-zis, adnotările au un rol eminent explicativ, câtă vreme prin intermediul lor autorul, dedublat în multiple voci exegetice, oferă informații din multe și variate domenii (filologie, filozofie, etnografie, istorie etc.). Lectorului îi sunt puse la dispoziție indicații valoroase despre etimologiile ale cuvintelor („Însă, *Vinerea aici nu să semnează alta fără pe zieaua libovului, care latinii zic Venus, iar grecii Afrodita; iar noi românește nu putem zice amintirile, fără Vinere, / căci de-acolo chemăm și zioa Vineri, ca cum s'ar [zice] zioa Vinerii; iar fiul*

*Vinerii este Amor sau Libòvul. M. P.; B-D, 124*¹⁾, îi sunt alcătuite familii de cuvinte („Organisită va să zică rânduicită. Vine acest cuvânt de la orgân, care cuvânt să află și la Meneiul nostru; de-acolo s-au făcut organisesc, adecă bine împărțesc sau orânduiesc părțile... Filologos.”; B-D, p. 359), îi sunt enumerate sinonimele regionale ale unor cuvinte („Clisă. Cuvântul acesta să obicinuește și în zioa de astezi și însemnează aceaia ce pe alte locuri slănină, iar în Ardeal, pe unele locuri, lard, care mai de pe urmă cuvânt e chiar românesc, dela lătenie, în carea să zice lardum, adevărat cuvânt strămoșesc. M. P.; B-D, 78), îi sunt explicate legile fonetice care acționează în limba română („Atăre, tot aceaiaș va să zică ca acătare, și însemnează acest feliu, asemenea. Este cuvânt strămoșesc de la latini: talis, numai cât noi pronunțiem l ca r și punem înaintea un a, ca în multe altele. Pentru aceasta, măcar nu este în obiceiul pretutindene, totuș românește să zice bine: atare om, adecă asemenea om, acest feliu de om; atare lucru, adecă un lucru ca acesta, asemenea. M. P.”; B-D, 138), îi sunt tălmăcite anumite expresii populare („Fată în păr. Măcar că această zisă este de obște și vulgăre, pe unele locuri, precum în Ardeal, însă este adevărat strămoșască; s’află în legile longobardilor asemenea zise, virgo in capillis, adecă vergură nemăritată. Aici încă trebuie a înțelega așa, fiind că fetele nu sunt învălitate, ci sunt în păr, care este semnul feciorii, precum a femeilor măritate este semnul învălitoarea. Filologos.”; B-D, 114), îi sunt oferite pe tavă mijloacele de care dispune poetul pentru înveșmântarea stilistică a ideilor („Să piee va să zică să piară. Poeticii au nește slobozii și privilegiu care nu au cei alalți ce nu scriu cu stihuri; pentru aceasta, ca să-i vie stihul la ritmă, au pus în loc să piară, să piee!”; B-D, 122) etc., etc. Sunt informații prețioase, care îmbogățesc textul, încercând să-l epuizeze², să-l stoarcă de înțelesuri și, nu întâmplător, criticul literar Eugen Negrici (1978, 100) receptează Țiganiada ca fiind o „masivă și plină de ascunzișuri catedrală”.

O altă caracteristică a subsolului literar budai-delean este de a imagina un cititor fictiv care să recepteze critic opera. Practic, Budai-Deleanu se dedublează în nenumăratele voci ale comentatorilor sub-textuali pentru a proba multitudinea de interpretări la care se pretează o operă polifonică, grandioasă, gândită și structurată pe diverse paliere. În lipsa unui cititor real, pe care poetul ardelean nu l-a avut câtă vreme opera i-a rămas în anonim și nu a văzut lumina tiparului în timpul vieții autorului ei, Budai-Deleanu înființează un astfel de lector, după care îl multiplică prolific în vocile comentatorilor subsidiari. Astfel ia naștere și spiritul critic, atât de specific iluminiștilor, în literatura română, Budai-Deleanu putând fi considerat unul dintre fondatorii criticii literare românești.

Există și linii exegetice deosebit de originale ale subsolului literar din Țiganiada: unii savanți au considerat că notele de subsol reprezintă un procedeu literar definitiv iluiniștilor, și anume travestiul, alții au afirmat că adnotările propun o reprezentare a lumii ca joc, un univers baroc, heteroclit și că vocile comentatorilor nu sunt altceva decât

¹ Trimiterile, indicate în text prin B-D, urmat de numele paginii, au în vedere ediția Ion Budai-Deleanu. 1999. Țiganiada. Studiu introductiv de G. I. Tohăneanu. Ediție critică de Florea Fugaru. Timișoara: Editura Amarcord.

² Analizând scrierile de critică literară anterioare lui, exegetul, Nicolae Manolescu, completează concluzia unui afin de-al său: „Ion Istrate a spus despre acest acompaniament critic al versurilor că tinde să epuizeze «posibilitățile de interpretare eronată» (1982, 334). Sublinierea îmi aparține: cred că el tinde să epuizeze în general interpretarea textului; mai mult, să exploateze contradicțiile și incompatibilitățile până la relativizarea deplină a discursului critic, până la ceea ce am putea numi o farsă critico-filologică.” (Manolescu 1990, 142).

alter ego-uri ale autorului. Au fost și filologi care au văzut în adnotările budaidelene elemente de parodie specifice eposului comic, ori o poetică a lecturii inedită, Budai-Deleanu scontând un lector avizat, capabil să recepteze integral farmecul unei opere livrești ce topește la un loc influențe autohtone cu înrâuriri din patrimoniul cultural universal, care armonizează cultura românească cu cea greacă, latină, franceză, italiană, germană, ori engleză.

Peste aceste direcții exegetice trasate de critica literară se suprapune viziunea personală: în primul rând, notele de subsol din Țiganiada reprezintă o infuzie puternică de dramatic în țesătura epico-lirică a epopiei. Practic, Țiganiada se află la confluența nu a două genuri literare, cum a statuat critica literară până acum, ci la întretăierea a trei genuri literare. În fapt, Budai-Deleanu a gândit o operă literară completă, care să cuprindă, într-o dispunere gândită deopotrivă pe orizontală și pe verticală, toate tonurile specifice literaturii: planul orizontal este dominat de două genuri literare, cel liric și cel epic, în timp ce în planul vertical triumfă genul literar dramatic. În al doilea rând, exegeza subsolului literar budaidelian va releva dimensiunea reprezentativă deținută de notele de subsol: dialogul comentatorilor din josul paginii poate naște mici scenete dramatice pline de umor, ironie, ori sarcasm, în funcție de intenționalitatea auctorială. În al doilea rând, sub-textul literar budaidelian trebuie receptat în contextul epocii și al apartenenței lui Budai-Deleanu la Școala Ardeleană. Prin transparența indicării surselor livrești folosite de autor, adnotările din Țiganiada deschid calea către literatura cultă, detașându-se în acest mod de literatura folclorică, orală. În viziunea iluminiștilor, literatura cultă este singura capabilă să rafineze gustul estetic al lectorilor.

Autorul se deghizează în diverși comentatori care glăsuiesc într-un imens cor subteran. Dedublându-se în Mitru Perea, Budai-Deleanu face, în primul rând, un exercițiu de imaginație și-și închipuie cum ar fi reacționat bunul său prieten la citirea poemului său; în al doilea rând, exprimă gânduri și sentimente proprii printr-un *alter ego* fictiv, dar apropiat de personalitatea scriitorului. Precum Budai-Deleanu, și Mitru Perea (Petru Maior) este un spirit iluminist, un enciclopedist, un erudit, un filolog fin, un filosof fundamentalist, care vede în cunoaștere o infinitate de posibilități, care explorează viața pe multiple paliere: lingvistice, etnice, literare, istorice, filosofice etc. etc. Concluziile lui Mitru Perea îi sunt împrumutate de Budai-Deleanu. Comentatorul erudit este vocea obiectivității, reprezintă triumful spiritului asupra materiei, biruința aspirației spre cunoașterea universală.

Cu totul altfel stau lucrurile când vine vorba de vocile celorlalți comentatori subsidiari: dacă Budai-Deleanu se identifică perfect cu Mitru Perea, ori cu comentatorul anonim, nu același lucru îl putem spune și despre celelalte tipologii reprezentate în subsolul Țiganiadei. Dimpotrivă, multiplele roluri existente în sub-textul operei literare echivalează cu extensii ale personalității autorului, cu exerciții de imaginație, cu experimentarea a diverse posturi de lectori care interpretează textul scris. Există voci cu care Budai-Deleanu rezonază perfect (comentatorul anonim, Mitru Perea, Erudițian, Musofilos, Părintele Filologos, Talalău), însă există și voci cu care scriitorul distonează (Chir Onochefalos, Cocon Idiotiseanul, Părintele Disidemonescul) și chiar voci față de care autorul este neutru, imparțial, indiferent (Căpitan Alazonios, Căpitan Pășitul, Vintilă). Astfel, diverșii critici din notele de subsol ale Țiganiadei reprezintă virtualități ale autorului; în lipsa unui auditoriu real, a unui public-receptor, căci opera poetului

ardelean nu a văzut lumina tiparului, cel puțin nu în timpul vieții autorului, Budai-Deleanu se imaginează pe sine în diverse posturi: a lectorului naiv, neavizat, incapabil de a distinge raportul între ficțiune și realitate (Idiotiseanu, Onochefalos), a lectorului experimentat, avizat, capabil să sesizeze nuanțele stilistice și ideatice implicate de scriitor în textul literar (comentatorul anonim, Mitru Perea, Erudițian, Filologos etc.), a lectorului-teolog, care distinge între substratul păgân și cel creștin care fuzionează în operă (Părintele Agnosie, Părintele Apologhios, Părintele Ascritianul, Părintele Evlaviosu, Părintele Orthodoxos, Părintele Sfântoiescul, ori, cel mai periculos dintre toți, Părintele Disidemonescul), a istoricului care decelează trimerurile istoriografice implicate în scriere (Chir Criticos / Cocon Criticos, Coconul Politicos), a militarului cu experiență care admiră în Țiganiada doar scenele combative pe care le comentează (Căpitan Alazonios, Căpitan Pășitul) ș.a.m.d. Budai-Deleanu se amuză copios, imaginându-și cum ar fi putut fi interpretată opera sa de către un filolog, sau de către un istoric, sau de către un filosof, de către un teolog, de către un știutor de carte, de un om al armelor, ori de un nespecialist în ale literelor. Râsul hohotitor insinuat în opera lui Budai-Deleanu va răsună și va reverbera și în scrierile unor autori ca Ion Creangă, sau Mihail Sadoveanu, cu care Budai este afin, fie și numai prin buna dispoziție contaminantă pe care o inspiră.

Din punctul meu de vedere, „comentatorul anonim” joacă un rol aparte în rândul multiplelor voci exegetice din „registru minor al textului”, pentru a denumi cât mai expresiv sub-textul literar budaidelian. Îl numesc așa, pentru că autorul nu i-a conferit un nume, deci o identitate. Până acum notele de subsol ale acestui comentator i-au fost atribuite lui Mitru Perea, care este corelativul fictiv al lui Petru Maior. În edițiile coordonate de Florea Fugariu, la „Indici de comentatori fictivi ai Țiganiadei B”, se poate lesne constata, comparând notele desemnate lui Mitru Perea cu textul literar, că filologul-editor a repartizat acestui comentator toate notele lăsate nesemnate în original. În opinia mea, Budai-Deleanu a avut niște motive precise pentru care unele note le-a semnat Mitru Perea, sau abreviat M. P., iar pe altele le-a hărăzit unei tainice identități. Spun aceasta raportându-mă la o altă informație furnizată de Gheorghe Cardaș și coroborată de Florea Fugariu, ambii editori ai Țiganiadei care au ținut în mâinile lor manuscrisele Țiganiadei: există o diferență între cele două redacțiuni ale epopeii în ceea ce privește sub-textul literar. Dacă prima versiune a operei literare este adnotată parțial (informație furnizată de Gheorghe Cardaș), doar până la versul 5371 (mențiune oferită de Florea Fugariu), a doua variantă este adnotată integral; de asemenea, dacă în prima redactare a operei există doar doi adnotatori (detaliu regăsit în exegeza lui Savin Bratu), în varianta definitivă a operei numărul acestora se înmulțește prodigios, alcătuind un cor sub-textual polifonic. Sunt de părere că identitățile primilor doi comentatori ai Țiganiadei sunt cea a autorului, care se inserase deja în operă încă din *Epistolie închinătoare*, luându-și numele de Leonachi Dianeu (anagramă binecunoscută a numelui scriitorului), și cea a bunului său prieten, Petru Maior, pe care l-a introdus în operă sub identitatea comentatorului Mitru Perea (transcriere încifrată a numelui latinistului iluminist, fondator al Școlii Ardelene) și l-a anunțat tot în *Epistolie închinătoare*, în dedicație. Cred că, departe de casă, redactând o scriere care să-l facă să se simtă acasă într-o țară străină și care să-i mai alunge dorul de patrie, Budai-Deleanu, în primă fază, a făcut un exercițiu de creație și și-a imaginat cum ar recepta amicul

său, Petru Maior, această scriere. Și, din nevoia de comunicare, s-a inclus pe sine în urzeala operei sub o identitate anonimă, care analizează opera critic și detașat, pentru a discuta în tandem cu Mitru Perea epopeea. Este ușor de înțeles de ce Florea Fugariu a atribuit notele de subsol nesemnate lui Mitru Perea: atât adnotările semnate de Mitru Perea cât și cele anonime sunt redactate de un comentator doct, obiectiv, într-un limbaj elevat, deschizând multiple perspective asupra textului analizat. Din punct de vedere al tipologiei nu există diferențe între cei doi comentatori. Însă, personal, sunt de părere că un scriitor atât de atent la nuanțe și la semnificații cum este Budai-Deleanu nu ar fi lăsat la voia întâmplării un asemenea detaliu. Tocmai de aceea, în exegeza mea mă voi îndepărta de viziunea încetățenită până acum de critica literară și voi analiza separat de notele lui Mitru Perea pe cele lăsate intenționat nesemnate de poet în original.

Și mai remarcăm o dedublare a autorului, de data aceasta prezentă în supratext: Budai-Deleanu se identifică cu figura lui Vlad Țepeș, model de domnitor luminat, intransigent cu trădătorii, neiertător cu hoții, ori răufăcătorii, apărător al patriei mai presus decât al aspirațiilor personale. Exegeta Valy Ceia vorbește despre atributele definitorii ale personalității acestui conducător muntean, în care se regăsește însuși autorul epopeii parodice: „Singurătatea sa, caracterul aspru, însă onest, intransigența, severitatea se apropie de firea, dar și de viziunea politică a scriitorului” (Ceia 2002, 22). Prin urmare, în Țiganiada se poate remarca o dublă dedublare a scriitorului: în supratext, Vlad-Vodă este *alter ego*-ul poetului din cetatea Ceugmei, în infratext, „comentatorul anonim” este extensia individualității naratorului cigmăuan. Astfel, *ambele registre textuale conțin personaje cu care se identifică autorul!*

Nenumărate viziuni subiective ale criticilor literari pot alcătui o receptare obiectivă a notelor de subsol din Țiganiada. Astfel, în viziunea lui Savin Bratu, „Comentatorii Țiganiadei sunt virtuali critici ai operei, de diverse orientări politice, ideologice și artistice, cu diverse receptivități estetice și cu diverse ocupații. Ei închipuie lupta de opinii a epocii în momentul concret-istoric, al pragului de secol nou” (Bratu 1967, 50). Alexandra Indrieș este de părere că „Personajele acestei originale comedii sunt precis conturate și variate; unele sunt ridicole prin ele însele, altele servesc ca intermediar pentru ironizarea publicului imaginar și pentru sublinierea anumitor tâlcuri satirice ale alegoriei” (Indrieș 1967, 18) și că „Ironia lui Budai-Deleanu în crearea acestor personaje are totdeauna mai multe straturi” (Indrieș 1967, 19).

În conturarea nenumăratelor tipuri umane care populează sub-textul epopeic un rol esențial și individualizator îl are numele eroilor, capabil să sintetizeze într-un singur cuvânt multiplele aspecte ale personalităților complexe ale personajelor. Exact ca în genul dramatic, unde comicul de nume, ca subdiviziune a comicului de limbaj, reliefa strânsa legătură dintre denumirile actanților și particularitățile lor caracterologice, și în notele de subsol din opera budaidleană identitatea dintre individualitatea personajelor și apelativele definitive este remarcată încă din primele exegeze literare pe marginea Țiganiadei. Astfel, Aron Densusianu afirma că „Tot de cunoștința și adâncul simț al limbei se ține și alegerea numelor pentru persoanele principale din poemă. Nu este nicidecum indiferent, cum ar crede cineva, ce nume se dă cutărilor sau cutărilor personajie din o poemă, mai ales când ele sunt consacrate prin istorie sau prin tradițiune. Din crearea unor asemenea nume sau din alegerea lor se cunoaște simțul fin de limbă, adâncirea psihică a caracterului ce se pune în acțiune, în general al talentului și măiestriei

poetului. Aceasta este cu atât mai greu, căci nici nu există, nici nu se pot fixa regulile, din simpla cauză fiindcă aceasta este un simț nespun de fin de limbă și o lucrare psihică atât de intimă și particulară încât, chiar pentru acela în al cărui suflet se petrece și se îndeplinește această lucrare, adevărat a scriitorului, a poetului, rămâne un ce misterios, ce el însuși nu poate să-și lămurească, ci simte numai din combinațiunea sunetelor din nume între sine și apoi a acestora cu timbrul psihic ce voiește să-l imprime caracterului că între ele se stabilește o armonie intimă, care mulțumește aspirațiunea, idealul poetului și cutare nume apărând investit cu cutare caracter; ele, *nume și caracter, atât sunt de închegate laolaltă și atât de tare se impun fantaziei cetitorului și în urmă a întregului public, încât este cu neputință a se mai despărți numele de caracter sau din contră, căci numele reprezintă caracterul, iar caracterul numele*. Îndeplinirea acestui fenomen de simț al limbei și de lucrare oarecum misterioasă psihică pentru armonizarea și închegarea dintre nume și caracter s-a petrecut cu deplin succes în sufletul lui Deleanu și astfel numele eroilor săi [...] sunt nu se poate mai nimerite, răsărind împrumutat oarecum numele din caracter și caracterul din nume și, ca formă etnică, fiind într-adevăr toate nume proprie elementului etnic pentru care se aplică” (Densușianu 1983, 230-231). Migala manifestată de poet în alegerea apelativelor pentru ai săi eroi este remarcată de un alt mare filolog al culturii române, G. I. Tohăneanu: „Ca toți scriitorii de seamă ai lumii, I. Budai-Deleanu alege cu grijă și cu har numele personajelor sale, vrednice de luarea-aminte și de interesul cercetătorilor” (Tohăneanu 2001, 39).

Numai Caragiale, peste câteva decenii, va mai valorifica stilistic unitatea dintre numele și caracterul personajului. Identitatea dintre nume și esența personajului o menționează și Paul Cornea în studiul introductiv al uneia dintre multele ediții ale Țiganiadei, punându-l pe scriitorul ardelean în relație cu dramaturgul muntean în această privință: „Budai-Deleanu are intuiția, pe care a posedat-o într-un grad maxim la noi Caragiale, a invențiilor verbale care trezesc rezonanța afectivă a personajelor și acțiunilor sugerate. [...] Dar onomastica lui Budai-Deleanu, prin abundența și dexteritatea ei expresivă, pare a-l anticipa pe marele satiric” (Budai-Deleanu 1958, LIII). În raport cu Budai-Deleanu și Caragiale, Alecsandri este, în opinia mea, un neofit în arta „botezării” protagoniștilor săi, căci nu întotdeauna alegerile sale sunt cele mai reușite și mai expresive (oricât de mult ar sluji numele *Guliță* intențiilor artistice ale poetului-dramaturg, opțiunea nu este una inspirată tocmai datorită sonorității insolite a apelativului; de asemenea, o variantă nu neapărat potrivită este selectarea numelui Charles, pentru denumirea profesorului de origine galică a lui Guliță; formă franceză a germanicului Karl, care etimologic înseamnă „om liber”, „om din popor”, denominativul Charles nu are nicio legătură cu ideea de înșelătorie pe care o implică Alecsandri, atunci când s-a gândit la omonimia dintre numele francez și primele silabe ale cuvântului șarlatan – acestea sunt exemple din cea mai cunoscută trilogie a scriitorului moldovean, laureat de Academia Română). Nici preferințele onomastice ale marelui dramaturg nu sunt întotdeauna cele mai fericite. Vom exemplifica mai întâi cu apelativul femeii frivole, dornice să-și înșele soțul nu din iubire pentru amant, ci din dragoste pentru mondenitate, care transformă adulterul într-o... modă: Caragiale, pentru a sugera ideea că singura sa protagonistă din *O scrisoare pierdută* este o *femeie de viață*, îi conferă numele grecesc, Zoe, care înseamnă „viață”, fără a ști însă că în limba greacă există două cuvinte care desemnează existența, cu nuanțe antinomice:

βίος – *bíos* (care înseamnă „viață materialnică, trecătoare”, respectiv viața scursă între momentul nașterii și cel al morții unui om) și ζωή – *zoé* (care semnifică „viață veșnică, spirituală”, respectiv viața de apoi, sau viața de după moarte). Nimic spiritual nu are în ființa ei Zoe Trahanache, care și-a pervertit sufletul și trupul de dragul lumii – cu toată pletora de nuanțe semantice pe care o implică această zicală românească! Un alt nume nu prea fericit ales este cel al soțului Zoei. Pentru a ipostazia tipul omului *zaharisit*, ramolit, Caragiale își denuște eroul Zaharia, care etimologic este însă un nume cu rezonanță biblică, teoforic chiar, de proveniență ebraică, care continuă numele personal *Zekharyah*, un compus cu semnificația «Iahve și-a adus aminte». Dacă ne gândim că în Vechiul Testament Zaharia este numele tatălui Sfântului Ioan Botezătorul, cel care credea că Domnul i-a uitat dorința de a aduce un suflet pe pământ pentru a nu rămâne de ocara lumii, semnificația acestui teoforic este transparentă: în momentul în care îngerul îl înștiințează pe Zaharia că soția sa, Elisabeta, va naște un prunc ce va fi mare prooroc înaintea Domnului, destinul încapsulat în numele său se împlinește: Sfântul Ioan Botezătorul este semnul că „Dumnezeu și-a adus aminte” de preotul său, Zaharia! Din nou, nicio conotație religioasă nu implică numele soțului Zoei, Zaharia Trahanache! Eventual, putem considera numele o răstălmăcire a însemnătății sale etimologice, căci Zaharia lui Caragiale nu-și amintește nimic, fiind așadar un simbol al senilității! În trio-ul Budai–Alecsandri–Caragiale, scriitorul ardelean este triumfător, pentru că fundamentele clasice ale culturii sale prodigioase îl feresc de figuri etimologice eronate! Exegeza notelor de subsol va releva cât de bine denuște Budai-Deleanu unitatea dintre numele și caracterul personajelor sale sub-textuale (și nu numai, căci această armonizare perfectă e identificabilă și în supratext, în numele eroilor pitorești care alcătuiesc planul uman al epopeii!).

Numele eroului sub-textual **Androfilos** este un compus grecesc format din substantivul ἀνήρ, ἀνδρός (*anér, andrós*) care înseamnă „bărbat” și din care este derivat substantivul ἀνδρεία, ἀνδρείας (*andreía, andreías*) cu sensul de „bărbăție, virilitate, curaj, bravură” și adjectivul φίλος: „iubitor”, ce se tălmăcește prin „de curaj iubitorul”, denominativ care îi este paradoxal comentatorului, fiindcă, în loc să îndemne la vitejie, Androfilos preferă resemnarea. În alegerea acestui nume pentru fixarea caracterului personajului se pot intui intențiile ironice ale autorului, cu atât mai mult cu cât se ține cont de contextul în care și-a rostit personajul replica: bătrânul Drăghici le reamintește țiganilor jurământul făcut lui Vodă și responsabilitatea asumată odată angajați în luptă, însă ceilalți țigani frunțași îl combat, invocând tot felul de argumente și pricini pentru care războiul e o acțiune nebunească, câtă vreme presupune o înclăștare între oameni care nu s-au văzut niciodată și care nu au motive de dispută. În acest punct, Androfilos, „de bărbăție iubitorul”, în loc să susțină punctul de vedere al înțeleptului Drăghici, care îi îndemna pe țigani să lupte, trece de partea țiganilor „iubitori de pace”, nebeligeranți. În argumentarea sa, comentatorul invocă chiar legile divine pentru a da și mai multă greutate poziției sale: „Căci după toate legile dumnezeiești și firești, nu suntem datori a pune la primejdie viața...” (B-D, p. 104). Singura situație în care Androfilos acceptă înfruntarea ca opțiune viabilă este amenințarea cu moartea: instinctul de supraviețuire, spune comentatorul, se trezește atunci când cineva este amenințat cu extincția.

Semnificația numelui comentatorului **Agnosie** este „neștiutorul” (Budai-Deleanu 1974, XXX). Vocabula e de sorginte grecească: ἀγνωσία, ἀγνωσίας (*agnosía, agnosías*)

și înseamnă „ignorantă”, fiind un derivat cu α privativ al verbului γιγνώσκω (*gignósko*): „a cunoaște”. Comentatorul intervine într-un dialog între Simplifican și Părintele Disidemonescul pe marginea curții vrăjite a Satanei, unde îngerul întunericii i-a ademenit pe cei mai bravi ostași prin intermediul unor apariții feminine încântătoare, în privința cărora comentatorul nostru ignar își exprimă neîncrederea: „Cine știe, doară toate acele fete au fost drăculeți în chip de om!” (B-D, 140). Acest „Cine știe...?” oglindește perfect caracterul ignorant al personajului: Agnosie admite posibilitatea ca atractivele femei să fie niște drăculeți deghizați, dar, în egală măsură, lasă loc și interpretării contrare, ca ființele să nu fie altceva decât ceea ce sunt, niște arătări fermecătoare. Personajul mai punctează și ofertanta capacitate de disimulare a Diavolului, care poate lua atât chip uman cât și animal. *Qui pro quo*-ul este un procedeu clasic de obținere a efectului cathartic prin râs. Prin intermediul acestui personaj, autorul propune euforia ca modalitate de purificare.

Semnificația numelui căpitanului **Alazonios** este „lăudărosul” (Budai-Deleanu 1974, XXX). Cuvântul original grecesc care îl inspiră pe scriitorul livresc de formație clasică este ἀλαζών: „șarlatan”, „impostor”, dar și „lăudăros”, „fanfaron”. Comentatorul râde de țigani fricoși, pe care îi persiflează acid, numindu-i „babe” și nu ezită să-și etaleze vitejia: „Atâta oameni să să teamă de oarecate sute de turci! Eu sânгур nice de o sută nu m-aș teme!” (B-D, 186). Firea temătoare, dar și gurmandă a țiganilor se potrivește de minune cu zicala pusă de Creangă în gura Craiului, care-și apostrofează copiii pentru slăbiciunea și moliciunea caracterului lor: „La plăcinte înainte, la război înapoi!”.

Savin Bratu spune despre acest comentator că „vede în poezie numai bătăile ostășești și se grozăvește militaros, pe cât se vaită camaradul său, cpt. Pățitul”. (Bratu 1967, 52) Fiind un comentator specializat pe chestiuni militare, Ioana Em. Petrescu nu găsește altă soluție decât să analizeze această voce sub-textuală împreună cu o alta cu care intră în tandem, cea a căpitanului Pățitul: „căpitan Alazonis și căpitan Pățitul comentează (din unghiuri opuse și complementare) scenele de bătălie” (Budai-Deleanu 1984, 18).

Semnificația numelui **Apistos** este „neîncrezătorul” (Budai-Deleanu 1974, XXX), mai exact „cel necredincios”, sau „cel lipsit de credință”, căci, în limba greacă, termenul este un derivat cu α privativ (echivalentul prefixului negativ în limba română) al verbului πιστεύω: „a crede”. Numele comentatorului îi reflectă perfect caracterul său sceptic. Acest personaj sub-textual polemizează cu Mitru Perea în privința utilității ajutorului divin în lupta dintre români și turci: Apistos se îndoiește sincer că soarta unei bătălii omenești poate fi influențată de intervenția divină. Din punctul de vedere al acestui comentator, interferarea planului divin cu cel uman este o „basnă” (B-D, 245), adică o poveste, o spunere fictivă, ireală. Pentru a-și exprima necredința cu privire la ajutorul angelic acordat lui Vlad Țepeș de către Sfinții Giorgiu (Gheorghe) și Medru (Dumitru, iar nu Petru, cum eronat afirmă Mihai Zamfir în exegeza sa dedicată Țiganiadei, în al cărei subsol literar nu vede, din păcate, decât o influență tassioniană și nimic mai mult, dar nu e de mirare, câtă vreme filologul îl confundă pe Sân Medru cu Sân Petru!), comentatorul folosește un ton dubitativ și exclamativ deopotrivă („Ce basnă!”), fiind uimit de posibilitatea unei asemenea intervenții, dar fiind și neîncrezător într-o asemenea minune. În opinia acestui personaj, este suficientă puterea omenească într-o confruntare umană, prezența planului divin fiind un simplu artificiu pentru

mințile temătoare și superstițioase (în cadrul urzelii epice, interferența planului divin cu cel uman reprezintă o particularitate a epopeii, deci este o condiție absolut necesară acestei specii literare monumentale, așadar un artificiu literar). Pentru Apistos, absența dovezilor scrise cu privire la întrepătrunderea celor două planuri existențiale constituie argumentul suprem pentru a-și justifica ateismul.

Numele părintelui **Apologhios** are rezonanță grecească și înseamnă „apărător al cuvântului”, iar, în interpretare creștină, „apărător al dreptei-credințe”, știut fiind faptul că în tradiția biblică Domnul Iisus Hristos este Cuvântul întrupat. Cuvântul este un derivat cu prefixul ἀπό- al substantivului λόγος, λόγου: „cuvânt”. Și în cazul acestui personaj se poate observa o echivalență perfectă între numele personajului și identitatea sa: Părintele Apologhios îi ia apărarea poetului, pe de o parte, și credinței creștine, pe de altă parte, argumentând cu cronici istorice că intervențiile supraomenești sunt reale și sunt atestate în multe scrieri, care certifică astfel existența planului divin care interferează cu cel uman. Comentatorul probează o bună cunoaștere a tradiției biblice, atât vetero- cât și neotestamentare, arătând că sfinții din tradiția nouă testamentară, care le vin în ajutor creștinilor sunt echivalentul îngerilor salvatori ai oamenilor din tradiția testamentară veche.

Numele comentatorului Chir **Criticos** provine din adjectivul elinesc κριτικός, care înseamnă „capabil de judecată, critic”. Făcând conexiunea între numele personajului Chir Criticos și personalitatea acestuia, Ion Rotaru afirmă că „Criticos ricanează” (Rotaru 1972, 45), adică ripostează batjocoritor la adresa conlocutorilor, pe care îi sfidează astfel, totul culminând într-un rânjel umilitor.

Despre acest comentator, Savin Bratu e de părere că este „unul din principalii comentatori pe care se bizuie reliefarea sensurilor Țiganiadei, inclusiv a satirei ascunse...” (Bratu 1967, 51), așadar este „exeget lucid al intențiilor operei” (Bratu 1967, 51). Ioana Em. Petrescu accentuează rolul de comentator acid îndeplinit de acest interpret: „Criticos descifrează «satera ascunsă»” (Budai-Deleanu 1984, 18). Și Grigore Țugui crede la fel ca predecesorii săi: „Criticos deslușește sensurile alegoriilor, dublat uneori de Politicos (mai specializat)” (Budai-Deleanu 2004, 16). După cum și numele i-o arată, acest comentator este *critical prin excelență*, căci el demască intențiile ironice ale poetului care sunt imperceptibile uneori unui cititor nevizat datorită ascunderii lor sub masca umorului, ce rezidă din contrastul între esență și aparență.

Numele părintelui **Disidemonescul** este de sorginte grecească și este în strânsă legătură cu individualitatea personajului. Cuvântul grecesc δεισιδαιμονία, δεισιδαιμονίας din care provine românescul „disidemonie” înseamnă „credință superstițioasă”, „superstiție”. Într-o adnotare, prin intermediul „comentatorului anonim”, autorul explică ce înseamnă *disidemonie* – și, implicit, tălmăcește numele purtătorului său: vocabula este sinonimă cu cuvântul popular, devenit arhaism, *suprăstăciune*, și semnifică „credință deșartă” (B-D, 220), adică superstiție. Sub aura cuvioșiei și a credincioșiei, insinuează Budai-Deleanu, se ascunde uneori urâciunea necredinței.

În opinia lui Savin Bratu, acest comentator este, de departe, cel mai primejdios tip uman ipostaziat în sub-textul Țiganiadei, dar, mai ales, înfierat de Budai-Deleanu: „Cel mai periculos pentru o operă ca Țiganiada nu e, însă, Idiotisianul, care nu exprimă o forță ideologică activă. Întreaga luptă literară Budai-Deleanu o va duce, ca și pe aceea social-politică, cu *dogmatismul teologic, reacționar și agresiv*. Exponentul acestuia, în

corul cititorilor, este părintele Disidemonescul. Numele și semnificația lui constituie un simbol al înapoierii, care cere ura luptătorilor pentru progres.

Ioana Em. Petrescu vede în acest comentator întruchiparea firii populare superstițioase: „Părintele Disidemonescul nu acceptă pomenirea diavolului între creștini” (Budai-Deleanu 1984, 18).

Prin intermediul acestui comentator, Budai-Deleanu încearcă să-și imagineze cum i-ar fi fost interpretată opera de către un teolog, dar nu de către orice fel de cleric, ci de unul bigot, obsedat de a vedea peste tot lucrarea Diavolului, iar nu a lui Dumnezeu. E posibil ca prin intermediul acestei voci sub-textuale Budai-Deleanu să-și fi dorit să sublinieze distanța, enormă din punctul lui de vedere, între educația laică și cea bisericească împinsă la extrem și transformată în fanatism religios. Nu trebuie uitat contextul cultural în care a fost redactată Țiganiada: iluminismul insistă pe iluminarea maselor, pe scoaterea lor din întunericul necunoașterii, pe șansa la educație a tuturor oamenilor și pe un învățământ instituționalizat, scos de sub tutela Bisericii.

Părintele Disidemonescul reprezintă obtuzitatea mentală, incapacitatea desprinderii de tipic, de canon, simbolizează tirania literei, iar nu a duhului, tocmai de aceea face parte din categoria comentatorilor antipatici, cu care Budai-Deleanu nu rezonază absolut deloc. În calitate de monah, comentatorul nu poate să nu reacționeze la ceea ce știe că e potrivit firii: hula împotriva lui Dumnezeu. Călugărul nu privește lucrurile cu detașarea senină a poetului, care își permite să glumească cu cele sfinte, ba chiar să fie și cârcotaș la adresa fețelor bisericești – niciodată la adresa lui Dumnezeu, deși impresia părintelui Disidemonescul este aceea că poetul blasfemiează. Reacția părintelui Disidemonescul reprezintă, în definitiv, viziunea unui teolog asupra textului poetic; dacă filologul îl laudă pe poet pentru puterea sa de creație, izvorătoare a unei multitudini de tipuri umane, teologul îl condamnă pentru tovrărie la păcatele Satanei prin chiar mimarea condiției de creator specifică Divinității. În viziunea monahului, primul autor al ponegririlor împotriva dumnezeirii este poetul, căci el este creatorul personajelor, iar injuriile se nasc mai întâi în mintea lui și abia apoi răsăr în gura personajelor. Comentatorul se postează în denunțatorul hulitorilor de Dumnezeu, pe care îi condamnă aspru; nu admite nicio critică la adresa Bisericii sau a reprezentanților ei, întruchipând mentalitatea tradițională potrivit căreia oamenii care-i slujesc lui Dumnezeu sunt toți sfinți și nu trebuie să fie judecați, căci criticarea lor va aduce detractorilor nenumărate pedepse duhovnicești, ajungând până la pierderea harului divin. Părintele Disidemonescul mai simbolizează și tendința de generalizare a ideii că orice om ireverențios la adresa Bisericii și a reprezentanților ei este neapărat necreștin (trebuie amintit faptul că, în epocă, a fi necreștin era sinonim cu a fi calvin sau reformator, apelative care funcționau ca reale injurii la adresa cuiva), așadar toți cei care fac acest lucru sunt lipsiți de credință. Stilul de vorbire al călugărului comentator amintește de cel al retorilor deprinși la școala logicii, care își concluzionează raționamentele astfel: „De aici s-arată că...”. Nu în ultimul rând, trebuie analizată și modalitatea politicoasă prin care polemizează călugărul: pentru a condamna ireverența poetului, care și-a permis impolitețea de a-i defăima pe monahi, părintele Disidemonescul adoptă un ton reverențios, politicos, sugerat de pluralul formei verbale (pluralul politeții), neacordat cu subiectul său: „De aici se arată că alcătuitorul acestor stihuri *au fost* fără credință și doară vreun calvin (s.m.)” (B-D,

273). În acest fel, monahul înțelege să nu răspundă la rău cu rău, neadoptând același ton defăimător al laicului versuitor.

Numele personajului **Dubitanțius** este de origine râmlenească, fiind un derivat al verbului sufixat intensiv *dubito*, *-are*: „a se îndoii”, „a ezita”, la rândul său denominativ al lui *dubium*: „îndoială”. Așadar, Dubitanțius este „cel care se îndoiește”, „cel nesigur”, „cel șovăielnic”.

Alături de Androfilos, Părintele Agnosie, Alitofilos, Apistos, Părintele Apologhios, Părintele Ascriteanul, Cocon Coantreș, Arhonda Suf lânvânt și Arhonda Suspusanul, acest comentator este unul episodic, având o singură intervenție, și anume în analizarea apelativului *ursariu* atribuit, impropriu potrivit comentatorului, lui Zăgan.

Formula „Nu să știe...” (B-D, 111), cu care își deschide Dubitanțius comentariul, sugerează discret firea ezitantă a personajului sub-textual, care își permite să pună la îndoială credibilitatea poetului în asocierea atributului *ursar*, care înseamnă, potrivit DEX, „bărbat (de obicei țigan) care avea urși dresați pe care îi pune a să joace”, cu antieroul Zăgan. De un caracter îndoielnic îi este și argumentarea: acest calificativ ar trebui să denumească o ceată țigănească pentru a putea însoți numele personajului („Nu să știe pentru ce numește poetul pe Zăgan *ursariu*, căci întră cetele cele mai sus pomenite nu să află ceata ursarilor!”; B-D, 111).

G. I. Tohăneanu se arată interesat de denominativul Zăgan, însă nu pomeneste nimic despre insolitu-i determinant: „Ca nume propriu al unuia din personajele Țiganiadei, *zăgan* este folosit cu un coeficient vădit de ironie. Și *zăganul* și... *cioara* sunt, până la urmă, tot zburătoare, dar... la altitudini diferite” (Tohăneanu 2001, 41). Asocierea acestor două vietăți are în comun mediul în care ele trăiesc, căci și vulturul de mare altitudine, și ursul sunt întâlniți la munte, însă persistă o notă de nefiresc în această aliere. Până la urmă, atributul *ursariu* evidențiază o trăsătură specifică țiganilor, care pentru bani fac orice, ba chiar dresază și urși, punându-i să danseze! Nimic mai nefiresc decât un urs dănțuitor, dar absurdul este una din „calitățile” acestei nații peștițe, iar un subtil cunoscător al specificului țigănesc precum Budai-Deleanu nu avea cum să nu sesizeze aluzia comică, mai bine zis burlescă, a acestui determinativ.

Numele comentatorului **Cocon Erudițian** este de origine latină și surprinde desăvârșit esența caracterologică a personajului sub-textual: Erudițian este un derivat al adjectivului participial *eruditus*: „învățat”, „cultivat”, „priceput”, al verbului *erudio*, *-ire*: „a învăța”, „a instrui”, „a forma”. Așadar, Erudițian semnifică „cel doct”, „cel învățat”, „știutor de carte”.

Intuind relația dintre numele personajului și tipul uman pe care îl întruchipează, filologul, Ion Rotaru îl consideră pe comentator drept cel care „intră în amănunte explicative” (Rotaru 1972, 45). În opinia lui Savin Bratu, acest comentator este „*personaj ilustrativ pentru Școala ardeleană*, care are dreptate în genere, dar căruia Budai-Deleanu nu uită să-i accentueze, până la șarjă, pedantismul... (s.m.)” (Bratu 1967, 51). Din perspectiva Alexandrei Indrieș, criticul Erudițian „comentează referințele de ordin cultural și istoric, sau pretins istoric adesea, subliniind prin «erudiția» sa elementele de parodie literară încifrate poemului; el e, totodată, *caricatura cititorului pedant, livresc*. [...] Dar Erudițianu mai are încă o semnificație: el este o satirizare la adresa celor ce ar căuta în opera poetică influențe și izvoare, fără să le sesizeze caracterul parodistic intenționat. Pe de altă parte – căci personajul nu e lipsit de complexitate – *Erudițianu*

e tipul criticului opac la farmecele fanteziei poetice și care nu gustă decât ceea ce are o bază precisă, documentară. Adesea el își exprimă, într-un mod săcâitor, dubiul față de amănunte concrete ale imaginii (s.m.)” (Indrieș 1967, 19). Ioana Em. Petrescu vede în Erudițian confratele literat al lui Filologos: „comentariul filologic (adesea, comedie filologică) e specialitatea părintelui Filologos și a lui Erudițian” (Budai-Deleanu 1984, 18). Valy Ceia afirmă despre Erudițian că „Rolul acestui comentator este îndeosebi cel de a arunca punți între operele literare, pe de-o parte, între poet și cititori, pe de alta. *Transmițător «mecanic» al informațiilor, un soi de... enciclopedie însuflețită, implicarea sa este minimă* (s.m.)” (Ceia 2002, nota 124, 165). În viziunea sintetizatoare a lui Grigore Țugui, „Erudițian este preocupat îndeosebi de identificarea surselor” (Budai-Deleanu 2004, 16). Marius Chivu pune semnul egalității între Leonachi Dianeu, anagrama numelui lui Budai, și Erudițian: „Dacă *Prologul* și *Epistolie* ar fi fost așezate în subsolul paginii, Leonachi Dianeu s-ar fi confundat cu Erudițian” (Budai-Deleanu 2011, 26). De asemenea, exegetul vede în acest personaj un *alter ego* al lui Budai-Deleanu: „Persiflându-și propria creație, nu uită să plăsmuiască un Erudițian care să-i amendeze pe cei care ar căuta în opera poetică altceva (a se citi documente) decât farmecul pur al fanteziei” (Budai-Deleanu 2011, 27).

Alături de „comentatorul anonim”, Mitru Perea, Chir Criticos, Părintele Filologos și Musofilos, Erudițian este unul din comentatorii creditabili din sub-textul Țiganiadei, ale cărui opinii sunt viabile și demne de luarea-aminte a cititorului. Notele sale sunt numeroase și relevă un comentator doct și obiectiv, ale cărui afirmații au caracter de generalitate și cuprind cele mai vaste domenii (Erudițian are cunoștințe temeinice de istorie – bunăoară, vorbește despre pasajul din Herodot în care istoricul antic pomenește oastea lui Xerxes, împăratul Persiei, care atacă grecii (v. B-D, 109) –, de etnografie – criticul afirmă că originea poveștii lui Arghir și a iubitei sale, Ileana, este ardelenească (v. B-D, 131), vorbește despre credința populară în existența fermecătoarelor făcătoare de farmece (v. B-D, 109), ori despre practici vrăjitorești care au impresionat mentalul colectiv românesc (v. B-D, 197) – etc.

Numele comentatorului Părintele **Evlaviosu** este tot de rezonanță grecească, neogreacă mai exact, și înseamnă „cel cucernic”, „cel pios”, „cel profund religios”. Adjectivul *evlavios* e creat pe teren românesc cu prefixul *-os* atașat substantivului *evlavie* care provine din grecescul *εὐλάβεια*, al cărui sens particular este „pietate”, „frică de Dumnezeu”. Și în cazul acestui personaj se poate observa corespondența perfectă între felul de a fi al criticului sub-textual și denominativul său.

Pentru Ioana Em. Petrescu, această față bisericească portretizează tipul celui care crede și nu cercetează, respectiv al unui biet credincios „sărac cu duhul”, expresie înțeleasă nu în accepția ei duhovnicească, adevărată, de creștin însetat de Adevăr, de ființă umană setoasă după sacru, ci în interpretarea ei vulgară, de crezător orb, lipsit de rațiune: „părintele Evlaviosu ia apărarea miraculosului creștin în virtutea principiului că «Cel ce nu crede aceste, nici altele nu va crede.»” (Budai-Deleanu 1984, 18). În nota de subsol în care părintele Evlaviosu deplânge atitudinea ireverențioasă a poetului la adresa călugărilor: „Poetul acesta eu văd că de nime bine nu vorbește. Acum s-apucă și de săhastri, amărătul, și nu știe că toată învățătura lumii aceștia e gunoiu înaintea lui Dumnezeu, și acei precuvioși părinți, măcar că putea să să procopsască în științele deșerte, dar le defăima și să frângea cu posturi și tot feliu de netihnă omenească, ca să

dobândească împărăția cerurilor” (B-D, 315), Ion Rotaru întrevede ascunsă o puternică infuzie de „ironie voltaireană” (Rotaru 1979, 150).

Părintele Evlaviosu reprezintă încă un comentator din seria celor care nu înțeleg opera ca o alcătuire alegorică prin intermediul căreia poetul își permite să condamne tare omenești și să moralizeze, ci raportează conținuturile la credința ortodoxă și le cataloghează drept adevărate, ori blasfematoare. Astfel, reprezentantul bisericii argumentează că există în *Biblie* și în *Viețile Sfinților* dovezi ale interfeerenței planului divin cu cel uman (v. B-D, 245), susține efectele miraculoase ale apei sfințite (v. B-D, 273), ori ale sfintei cruci (v. B-D, 274), care sunt capabile să alunge demonii, chiar și pe cei ce-și iau înfățișarea unei fecioare lipsite de apărare în fața turcilor, ori pune la îndoială descinderea la Iad a lui Parpangel, câtă vreme scrierile biblice afirmă că este cu neputință ca sufletele odată desprinse de trup să revină pe pământ (v. B-D, 298).

După cum numele o sugerează (care e un compus de obârșie grecească, alcătuit din adjectivul φίλος: „iubitor” și substantivul λόγος, λόγου: „cuvânt” și se tălmăcește prin „iubitor de cuvânt”), comentatorul numit Părintele **Filologos** este specializat în domeniul filologiei, este un specialist al literelor. În fapt, Părintele Filologos este exponentul Școlii Ardelene pe principii lingvistice, după cum Mîtru Perea sau Politicos sunt reprezentanți în domeniul istoriografiei. Prin intermediul acestei voci sub-textuale, Budai-Deleanu introduce în mentalul colectiv toate dovezile latinității limbii române oferite de textul poetic. Acest aspect dovedește justetea opiniei că latinistul ardelean s-a folosit de nivelul infratextual al operei sale pentru a populariza preceptele Școlii Ardelene cu scopul de a scoate din ignoranță poporul român semidoct din zorii veacului al XIX-lea.

Din perspectiva lui Savin Bratu, acest comentator este „replica specializată în explicații etimologice” (Bratu 1967, 51) a lui Erudițian. Și Ioana Em. Petrescu îl vede pe Filologos în relație (intelectuală) cu Erudițian: „comentariul filologic (adesea, comedie filologică) e specialitatea părintelui Filologos și a lui Erudițian” (Budai-Deleanu 1984, 18). Grigore Țugui apreciază corect, deși lapidar că „Filologos pune în evidență etimologii și filiații lingvistice” (Budai-Deleanu 2004, 16).

Părintele Filologos este un comentator atipic în corul sub-textual polifonic și îl simbolizează pe teologul erudit, care tinde spre cunoașterea absolută, nelimitându-se strict la dogmatismul credinței ortodoxe, din ale cărui tipare nu vrea să iasă și să le depășească, precum alți confrăți de-ai săi, ca Părintele Disidemonescul, Părintele Apologhios, Părintele Ascritianul, sau Părintele Evlaviosu. Pentru acest critic, știința este infinită și se realizează pe multiple paliere, motiv pentru care se poate constata cu ușurință că în comentariile acestui interpret există trimiteri variate la cultura universală.

Domeniul în care excelează acest comentator este cel al etimologiei, însă teologul-filolog dovedește și o bună cunoaștere a literaturii culte, aflându-se astfel în opoziție cu alți monahi care acceptă ca singură modalitate de cunoaștere autentică textul biblic ori scrierile patristice. Astfel, Părintele Filologos arată că vorba curentă în popor, *sânt* (iar nu *sfânt*, utilizată frecvent în limbajul teologic), este de sorginte latinească, că originea cuvântului românesc *laur* este vocabula latinească *laurus* (v. B-D, 161), că termenul șoiman este de origine turcească (v. B-D, 203) etc., dar oferă și informații despre civilizația și cultura romană (într-un loc, Chir Filologos vorbește despre obiceiul romanilor de a-și încununa învingătorii cu frunze de dafin / laur; v.

B-D, 161), ori despre vestiții scriitori latini, cum este cazul lui Ovidius Publius Naso, un excelent exponent al culturii clasice latinești („*Nason* este Ovid, poetul romanilor, care au scris de dragoste. Și pentru aceasta fu izgonit de August Chesariu, la Tomos, pe malul Mării Negre.”; v. B-D, 289). Filologos este și un minuțios gramatician, care corectează exprimarea populară eronată a personajelor din supratext. Indicațiile sunt subtile, căci comentatorul nu-și permite să mustre fățiș inadvertența morfologică, pe care însă o îndreaptă cu multă finețe. Astfel, vorbele rostite de Tandaler, care-i instruieste pe „vajnicii” soldați țigani cum să-și organizeze străjile pe timpul nopții: „*Stăi! care...*” sunt corijate în spiritul lingvistic pur al limbii române: „[...] *stăi, cine ești, sau cine-i?* sau și, cum zice el, *care-i!*...” (v. B-D, 257) – propoziția incidentală arată că eruditul umanist este îngăduitor cu abaterile de la normă specificei vorbirii populare, potrivite în graiul personajelor ieșite din popor, al cărui limbaj poetul îl reproduce *tale quale* ca mijloc de sporire a autenticității eroilor săi. Formația teologală a lui Chir Filologos este vizibilă, bunăoară, în explicarea semnificației biblice a lui Asmodeu: „Acesta încă este nume de diavol, cunoscut la S. Scripturi, și mai cu samă să chiamă duhul înșelăciunilor...” (v. B-D, 214).

Părintele Filologos simbolizează acribia filologică concretizată în toate domeniile disciplinei umaniste: gramatică, lingvistică, beletristică. Preocupările filologice reprezintă trăsătura dominantă a acestui adnotator: rigurozitatea în domeniul științific al literelor este mărturisită de însuși Chir Filologos: „Mult mi-am bătut capu ce va să zică acest cuvânt...” (v. B-D, 293). Coștiinciozitatea sa lingvistică îl determină să compare sursele livrești („[...] am căutat anume și eu la original și am aflat tot așa.”; v. B-D, 293).

Numele Coconului **Idiotiseanul** este unul dintre puținele nume sub-textuale de origine latinească. El trebuie raportat la unul dintre puținele substantive masculine de declinarea I, *idiota, idiotae*: „necunoscător”, „ignorant”, „om simplu”, cuvânt împrumutat în latină din grecescul *ἰδιώτης, ἰδιώτου*: „om de condiție modestă”, „simplu cetățean” de unde derivă sensul de „simplu”, „ignorant”, „vulgar”. Stabilind legătura dintre numele comentatorului Cocon Idiotiseanul și atributul acestuia, Ion Rotaru afirmă despre acest interpret că „Idiotiseanul se miră prostește” (Rotaru 1972, 45).

Dimitrie Popovici consideră că „Dintre toate personajele ce împodobesc cu competența lor comentariul operei, singurul pe care îl satisface versul popular este Cocon Idiotiseanul. El ar fi dorit ca poema să fie scrisă în «versuri cum sunt obicinuite» și-și propune chiar să transforme anumite părți ale ei în «viersuri de ale noastre, ca să ne-o cânte apoi țiganul nostru»” (Budai-Deleanu 1981, 455). Dimitrie Popovici simte disprețul lui Budai-Deleanu pentru acest comentator, în care intuiește un urmaș îndepărtat și deghizat al lui Ion Barac, poetul ale cărui versuri le renega poetul cigmăuan și motivul pentru care el s-a apucat să scrie „o poezie nouă”: „Versurile acestea nu le aprecia poetul nici în produsele literare ale poporului, nici în opera cultă: povestea lui Barac despre Arghir era «în stihuri proaste alcătuită și tipărită» și el a socotit necesar s-o scrie «într-altă formă de versuri»” (Budai-Deleanu 1981, 455). Pe Cocon Idiotiseanul, Savin Bratu îl prezintă în antiteză cu Simplițian și consideră că „nu e numai cum îl arată numele, ci și suficientul reprezentant al «gustului vechi» - boieresco-lăutăresc, îngâmfat și încăpățânat” (Bratu 1967, 51). În opoziție cu opinia lui Savin Bratu, Alexandra Indrieș consideră că „Idiotiseanul, *cu logica sa rudimentară, cu veșnicele*

sale încercări de a reduce imaginile poetice la glasul simplist al «bunului simț» banal, e o caricatură a lui Simplițian. De exemplu, opac cu desăvârșire la splendidul episod al convorbirii dintre Parpangel și Iha (ecoul) în care, probabil pe urmele unei celebre poezii din barocul german, poetul nostru creează prima piesă de mare virtuozitate din versificația românească, Idiotiseanu vrea neapărat o situație verosimilă: «Ce țigan nebun! Dar nu putea el să cunoască că nimene nu-i răspunde, ci numai sunetul vorbelor lui să răzbătea?» (notă la IV, 83) (s.m.)” (Indrieș 1967, 19). Grigore Țugui îl caracterizează simplu: „Idiotiseanu nu agreează ficțiunea și nicio altă formulă poetică în afara celei folclorice” (Budai-Deleanu 2004, 17).

Pentru comentariul lui Idiotiseanu la ecoul scos de vorbele lui Parpangel, Leonid Dimov spune: „Comentatorul Idiotițeanu este voit pus aici a spune o enormitate, tocmai pentru a se demonstra că *receptarea artei n-are nimic comun cu simplitatea* (s.m.)” (Dimov 1970, 3).

Semnificația numelui de obârșie grecească, **Micromegas**, este, în sens literal, un oximoron, „mic-mare”, iar în plan simbolic înseamnă „om mic care face pe marele” (Budai-Deleanu 1974, XXX).

Acest comentator, spune Savin Bratu, este „preluat direct din Voltaire” (Bratu 1967, 53) și, după cum numele i-o arată, simbolizează „un mic om mare” (Bratu 1967, 53). Alexandru Piru este mai precis decât Savin Bratu, echivalându-l pe Micromegas cu „Fontenelle într-o povestire filosofică de Voltaire” (Budai-Deleanu 1974, XXX).

Momentul ivirii acestui comentator este semnificativ: Micromegas dezaprobă comportamentul reprobabil al călugărilor ispițiți de apariția unei feciorelnice ființe, la ceas de taină, sub acoperământul mănăstirii. Se simte aici puternic infuzată ironia voltairiană la adresa cinului monahal aspru condamnat de către iluminiști, cu malițiozitate chiar. Nota umoristică a comentariului este răsunătoare: comentatorul se miră în mod repetat cum de au izbutit toți celibii să încapă într-o biată chilioară monastericească – în metatext se aude râsul hohotitor al autorului, care persiflează, încă o dată, ipocrizia reprezentanților bisericii: „Adecă mai toată mănăstirea era în chilie! De bună samă au trebuit să fie chilia mai mare decât cele obicinuite!” (B-D, 275). Nefirescul situației create de apariția fiicei Evei în așezământul monahal, în mod normal loc al reculegerii, unde domnește ordinea și liniștea, este surprins de comentator printr-un enunț exclamativ: „Ce îngăimăcitură!” (B-D, 276), care subliniază vânzoleala monahilor aprinși de poftele trupești și dezordinea pe care o aduce cu sine păcatul, căci acesta este, potrivit aluziei subtile a teologului de formație umanistă, Budai-Deleanu, tâlcul simbolic al neascultării de Dumnezeu: recăderea în haos. Dorința de anonim a călugărilor, care doresc să-și tănuiască faptele rușinoase, este admirabil înfierată de Micromegas: „Mă mir că nu striga ei să să cunoască unul pe altul; însă doară fieșcare vrea să fie necunoscut și să bătea muțește” (B-D, 276). În toată țesătura epico-lirico-dramatică a Țiganiadei se simte formația teologică a lui Budai-Deleanu: el nu este însă un habotnic, ci un trăitor al Cuvântului care devine faptă.

Micromegas este un comentator unic în rândul criticilor sub-textuali, fiind singurul care atestă livrescul scrierii budaidelene: semnificația acestui personaj îi este cunoscută doar unui lector erudit, familiarizat cu opera lui Voltaire și îi scapă cu desăvârșire unui cititor ignar, care va trece nepăsător pe lângă această prezență episodică ce nu influențează puternic „comedia filologică” din infratext.

Numele comentatorului **Musofilos** născocit de autor este un compus sudat din cuvântul grecesc, μουσα: „muză” și vocabula grecească, φίλος: „iubitor”, care literal se tâlmăcește prin „iubitor de muză (sau Muze, ca divinități inspiratoare ale poetului)”.

Pentru Ion Rotaru, numele acestui comentator reflectă statutul personajului între ceilalți adnotatori: „Musofilos explică procedeul alegoriilor” (Rotaru 1972, 45).

Din punctul de vedere al lui Savin Bratu, Musofilos este „acel adept al *specificului poeziei* pe care-l cheamă Musofilos, amantul muzelor, deci un critic-artist el însuși” (Bratu 1967, 51) și, în egală măsură, „purătorul de cuvânt” (Bratu 1967, 50) al pozițiilor inovatoare „în estetica secolului” (Bratu 1967, 50). Savin Bratu detaliază: „Comentator receptiv la poezie, Musofilos e cel ce știe «ce este poezia și ce va să zică poetul.» Musofilos îi repudiază în ansamblu pe toți criticii poeziei, denumindu-i *cârtitori*, chiar și pe cei ce-i slujesc, de fapt, poetului însuși, în precizarea pozițiilor sale, în interpretarea justă a creației sale” (Bratu 1967, 51). Ioana Em. Petrescu păstrează și ea nota auctorială și consideră că „Musofilos (Iubitorul de muze) explică natura adevărului poetic” (Budai-Deleanu 1984, 7), viziune care amintește de opinia lui Savin Bratu. În plus, aceeași exegetă afirmă că aceluiași interpret sub-textual îi este atribuit „comentariul specializat estetic” (Budai-Deleanu 1984, 18). Grigore Țugui îl cataloghează simplu: „Musofilos este mai ales poetician” (Budai-Deleanu 2004, 16).

Alături de „comentatorul anonim”, Mitru Perea, Coconul Erudițian, ori Părintele Filologos, Musofilos este criticul creditabil, ale cărui interpretări sunt viabile și riguroase.

Semnificația numelui lui **Onochefalos** este „cap de măgar” (Budai-Deleanu 1974, XXX), iar vocabula compusă e de origine grecească: ὄνος: „măgar” și κεφαλή: „cap”. Pentru a „greciza” și mai mult denominativul, Budai-Deleanu l-a turnat într-o terminație specific elenă: -os. Prin intermediul numelor acestor comentatori sub-textuali devine și mai vizibilă formația clasică, greco-latină, a stihuitorului ardelean, care este un scriitor cult. Onochefalos îl ipostaziază pe lectorul naiv, care nu înțelege alegoria poetică și nu este capabil să depisteze semnificațiile ascunse mascate de poet sub haina râsului. Nu înțelege mesajul poetic, iar opera nu reverberează în mintea-i plată. Versurile lui Ion Barbu dedicate lui Crypto cel ascuns, îndărătnic și incapabil să se autodepășească i se potrivesc de minune acestui critic credul și lipsit de prefăcătorie: „*Dar soarele, aprins inel, / Se oglindi adânc în el; / De zece ori, fără șfială, / Se oglindi în pielea-i cheală. // Și sucul dulce înăcrește! / Ascunsa-i inimă plesnește...*”.

În Chir Onochefalos, Savin Bratu îl vede pe cel care „traduce întotdeauna brut imaginea artistică și o ia *ad litteram*; pentru el nu există ficțiune artistică și toate se pot justifica de vreme ce i se spune că «așa au fost găsit scris». Altfel onest și credul, e preferat manifest tuturor soiurilor de critici din tagma părintelui Disidemonescul” (Bratu 1967, 52). Alexandra Indrieș, pe de altă parte, afirmă că „Onochefalos, cu credulitatea sa nestrămutată în documente, în tot ce «să află scris», e o reducere la absurd a lui Erudițianu” (Indrieș 1967, 19). Constanta acestui comentator, credința oarbă în textul scris, care denotă plătudinea părerilor critice, este reliefată și de Grigore Țugui: „Onochefalos vede unilateral, este total imun (și alergic) la tot ce ține de imaginație, crezând doar în document” (Budai-Deleanu 2004, 17).

În opinia mea prin acest comentator Budai-Deleanu vrea să blameze buna-credința unor cititori, care iau de bune toate cele pe care le citesc, considerând că, de vreme ce sunt scrise, informațiile sunt și adevărate și valoroase. Or, Budai-Deleanu

atrage atenția, prin această voce din subsol, că omul trebuie să disemineze ceea ce citește și că în cărți el poate găsi multe lucruri vătămătoare pentru suflet, minte și trup deopotrivă, că tomurile pot fi periculoase dacă nu sunt implicate rațiunea și bunul-simț în lectură.

Ticul verbal și mental al lui Onochefalos, concretizat în exprimarea stereotipă: „*Dacă așa au găsit poeticul scris!*”³ subliniază platitudinea gândirii acestuia și poate fi sursa de inspirație a lui Caragiale pentru un alt personaj maniacal, obsedat de o unică întrebare: este vorba de Cetățeanul turmentat al *Scrisorii pierdute* și a sa problemă existențială: „*Eu cu cine votez?*”, chestiune care reprezintă nedumerirea – singura esențială pentru el – a omului simplu, a omului de rând, amețit de haosul minciunilor electorale din care nu se poate sustrage. Ambele personaje sunt ființe de bună-credință, care cred orbește – Onochefalos în ceea ce stă scris, Cetățeanul turmentat în ceea ce aude de la politicieni venali. Clișeu verbal al lui Onochefalos constituie tălmăcirea românească a unui dicton latinesc pe care de bună seamă că Budai-Deleanu, latinist fervent, îl cunoștea foarte bine: *Quod scripsit, scripsit.*, ce se traduce prin „Ce e scris, e bun scris.” Că lucrurile stau așa o dovedește însuși comentatorul într-o replică de-a sa: „Ba caută să crezi, vere, căci așa este scris; și *dacă-i scris odată, îi scris!*... (s.m.)” (B-D, p. 137).

Este un fapt bine știut că numele comentatorului **Mitru Perea** reprezintă anagrama lui Petru Maior, bunul prieten al lui Budai-Deleanu, fondator al Școlii Ardelene și latinist convins ca și poetul. Surprinzător este că, chiar și prin metateză, autorul păstrează ideea de sfințenie sugerată de apelative: Petru devine Medru / Mitru, prescurtare a numelui Sfântului Dumitru. Paronimia îi slujește poetului în jocul dedublării unei persoane reale într-una imaginară.

În viziunea lui Savin Bratu, Mitru Perea este, din punct de vedere al importanței în sub-textul literar, „*Primul adnotator, căruia într-o primă variantă i se atribuie nemijlocit toate «băgările de seamă»* (s.m.)” (Bratu 1967, 50)⁴, identificat cu Petru Maior, motiv pentru care „reprezintă, sintetic, pozițiile esențiale ale Școlii ardelene” (Bratu 1967, 50). Foarte interesant este faptul că, în opinia criticului literar, comentariile nesemnate, care îi aparțin autorului, îi sunt conferite tot acestui comentator subsidiar: „Autorul și le adaugă pe cele afirmate oarecum ca aparținându-i, dacă ținem seama de faptul că apar nesemnate, în ansamblul lor însă nediferențiate de cele atribuite lui Mitru Perea” (Bratu 1967, 50). Aceste observații ale criticului literar, Savin Bratu, ne îndeamnă la meditație asupra rolului adnotațiilor, așa cum a fost el gândit de autor și să credem că opera, fiindu-i dedicată bunului său prieten, Petru Maior, a fost imaginată inițial, în subsol, ca un dialog închipuit cu acesta: în lipsa unei conversații reale, imposibile câtă vreme Petru Maior era în țară, iar Budai-Deleanu autoexilat pe meleaguri străine, scriitorul ardelean a proiectat în imaginar cum ar fi decurs receptarea operei de către amicul său. Până și faptul că Budai-Deleanu a lăsat nesemnate anumite note de subsol, care pot fi lesne atribuite însuși autorului, susține, în opinia mea, această ipoteză a unei discuții amicale și polemice deopotrivă în sub-text. Interesantă

³ Prin frecvența cu care se repetă această formulă stereotipă e ușor observabilă mania acestui personaj care exprimă în mod sincer ceea ce gândește: „poeticul așa află scris” (B-D, 119), „Cum să nu fie cântat, când se află scris așa!” (B-D, 126), „Dar nice poetul are vină dacă au aflat așa scris.” (B-D, 155) etc., etc.

⁴ Această remarcă a autorului este preluată de la un alt filolog român, Ovid Densusianu.

este și opinia exegetei, Alexandra Indrieș, care presupunea că notele de subsol au fost redactate după ce Budai-Deleanu și-a finalizat opera și ele s-au înmulțit pe măsură ce autorul cigmăuan a simțit ce resurse umoristice și ironice zac în aceste comentarii pe marginea textului literar (v. Indrieș 1967, 18).

Pentru Alexandra Indrieș, „Mitru Perea reprezintă comentatorul inteligent; el e cel ce explică, dar cel mai adesea explicația sa e doar aparentă, el râde mereu pe ascuns de cititorul incapabil să priceapă născocirile lui «Leonachi Dianeu». Mitru Perea comentează expresiile cele mai clare, presupunând că nici acestea nu vor fi înțelese. [...] Același ton insistent, vădind neîncrederea în perspicacitatea cititorului, se găsește în mai toate «însămnările» și «luările aminte» ce-i aparțin. Necruțătoare e ironia sa atunci când, pretinzând că explică, nu face decât să «traducă» în proză versurile, rezumând imaginea. [...] Sunt deci false explicații, în cazul acestora. Autorul n-are încredere că ironiile sale din textul poemului vor fi înțelese. Pe unele le ține secrete, dar pe altele, și adesea pe cele mai evidente, le explică prin intermediul lui Perea, accentuând astfel subtil permanenta sa suspiciune față de cititorii cu care dialoghează în această originală polemică” (Indrieș 1967, 19).

Ioana Em. Petrescu îl cataloghează drept „comentatorul universal, spirit enciclopedic deopotrivă priceput în filologie, politică, istorie și filosofie. Voce privilegiată, Mitru Perea (prietenul Petru Maior) întrupează ipostaza de critic al autorului, care se ascunde astfel, se contemplă și se joacă pe sine în acest personaj în egală măsură real și fictiv, așa cum se juca pe sine – ca poet – în înfățișarea eroicomică a lui Parpangel” (Budai-Deleanu 1984, 18). De asemenea, mai original este punctul de vedere al autoarei care crede că scriitorul ardelean își îndreaptă săgețile sarcastice spre însuși amicul său, „cărui Budai-Deleanu îi face un portret prietenesc-ironic de iluminist grav, mereu preocupat de educația cititorilor «neînvățați cu stihuri»” (Budai-Deleanu 1984, 17-18). Dacă ne gândim la reprezentarea făcută de Nicolae Iorga lui Petru Maior, pe care îl prezintă drept un om dedicat luminării oamenilor simpli prin cultura binefăcătoare, fie ei tineri, ori vârstnici, atunci comentariul Ioanei Em. Petrescu își pierde palida tentă malițioasă: „Ni spune el însuși – povestind spre apărarea sa viața pe care o duse ca protopop – cum trimitea pe flăcăi și fete «la diacul bisericii, a învăța lucrurile cele creștinești», cum impunea părinților să supravegheze acasă învățătura copiilor lor. Cu aceștia ținea însuși, în vizitele sale de protopop, «examen» prin sate și astfel făcea cultura înțeleasă și iubită și de cei în vârstă, *dumerea* cum scrie el, și *bătrânii ca să învețe*. «Vara umbla pe câmpuri, prin păduri, unde știa că sunt adunați pruncii a paște vitele și, văzându-i, îi striga la dânsul; carii, cunoscându-l îndată, alergau toți acolo, și el îi întreba cele ce au învățat și de nou îi mai învăța și lumină, având osebită dulceață de a băilui cu pruncii, pentru care a tuturor era iubit... Atâta au fost aprins Petru Maior voia pruncilor spre învățatură, cât pruncii uitase jucăriile sale și, când se întâlneau la uliță, tot de învățatură grăiau și se întrebau unul pe altul. Fetele cele mari încă, adunate la șezătoare a toarce, în loc de obicinuitele nebunii, despre învățătura lucrurilor celor sfinte povesteau și se întrebau. Atâta au fost întru întâiu prostia oamenilor acelora în treaba învățătorei acesteia, cât unii, ca când ar fi venit o nevoie mare pe sat, așa și până la domnii locurilor au ajuns cu plânsoare asupra protopopului, ca să-i scutească de învățatură. Iară după aceia, văzând nu numai pre fii, ci prin dânsii și pre sine însuși învățați în cele trebuincioase, i-au iertat de păcate, lui

Petru Maior și părinților lui ce l-au făcut. Așa s-au purtat Petru Maior cu învățătura pre locurile acele.»⁵ (Iorga 1933, 239-240). Este înduioșătoare pasiunea pe care a depus-o Petru Maior într-o viață de om pentru a înălța poporul din întunericul neștiinței la lumina cunoașterii pentru a nu mai fi rob, pentru a nu mai sluji interesele altor nații, ci propriile foloase, dar, în egală măsură, este revoltătoare ignoranța oamenilor, care au știut să răspundă cu rău la binele ce li se făcea.

Viziunea lui Grigore Țugui despre acest critic erudit plurivalent este mult mai simplistă și simplificatoare: „Mitru Perea rezumă și explică secvențe ale subiectului” (Budai-Deleanu 2004, 16). Perspectiva lui Grigore Țugui, este, în ceea ce mă privește, trunchiată și unilaterală, Mitru Perea fiind mult mai mult decât un povestitor care accesibilizează conținuturile. El este eruditul care se coboară la nivelul plebei pentru a o atrage la sine.

Există multe tandemuri semnificative în Țiganiada: Căpitanul Alazonios – Căpitanul Pățitul, Onochefalos – Idiotiseanul. La acestea se mai adaugă unul: Mitru Perea – „comentatorul anonim”, exegeți care alcătuiesc un *Ianus bifrons*, amândoi reprezentând erudiția, obiectivitatea, ambii proliferând preceptele Școlii Ardelene.

Analiza onomasticii budaidelene relevă influența covârșitoare a culturii clasice în care s-a format poetul cigmăuan. Între înrâurirea greacă și cea latină putem conchide că influența elenă este predominantă în denumirile diverșilor comentatori sub-textuali: Androfilos, Agnosie, Alazonios, Apistos, Apologhios, Disidemonescul, Evlaviosu, Filologos, Micromegas, Musofilos, ori Onochefalos sunt nume grecești, în vreme ce doar câteva (Dubitanțius, Erudițian, Idiotiseanul) sunt latinești.

Bibliografie

- Budai-Deleanu, I. 1958. *Țiganiada*. 2 vol. Ediție și glosar de J. Byck. Cu un studiu de Paul Cornea. Ediția a II-a. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Budai-Deleanu, I. 1974. *Opere*. 2 vol. Ediție critică de Florea Fugariu. Studiu introductiv de Al. Piru. București: Minerva.
- Budai-Deleanu, I. 1981. *Țiganiada*. Ediție îngrijită de Florea Fugariu. Repere istorico-literare alcătuite în redacție de Andrei Rusu. București: Editura Minerva.
- Budai-Deleanu, I. 1984. *Țiganiada*. Studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie selectivă de Ioana Em. Petrescu. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Budai-Deleanu, Ion. 1999. *Țiganiada*. Studiu introductiv de G. I. Tohăneanu. Ediție critică de Florea Fugariu. Timișoara: Editura Amarcord.
- Budai-Deleanu, Ion. 2004. *Țiganiada*. Repovestită și cu o introducere de Grigore Țugui. Iași: Institutul European.
- Budai-Deleanu, Ion. 2011. *Țiganiada*. Prefață de Marius Chivu. București: Curtea Veche Publishing.
- Blaga, Lucian. 1966. *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. Ediție îngrijită de George Ivașcu. București: Editura Științifică.
- Bratu, Savin. 1967. *Locul Țiganiadei în istoria ideologiei noastre literare*, în „Limbă și literatură”, XIII, nr. 3, pp. 35-44.

⁵ În expunerea sa despre întemeietorii Școlii Ardelene, Lucian Blaga îl citează la rândul-i pe Nicolae Iorga, însă ca pe o sursă mai degrabă legendară, venită parcă din vremuri imemorabile: „Așa ni se vorbește *undeva* despre el: «Mergea Petru Maior prin sate, unde adunând pruncii, făceau examen, pre cei ce știau îi lauda, pre ceilalți părintește îi dojenea și rânduia mijlociri ca să învețe...» (s.m.)” (Blaga 1966, 130).

- Ceia, Valy. 2002. *Narativ și descriptiv în Țiganiada lui I. Budai Deleanu*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Densușianu, Aron. 1983. *Cercetări literare*. Ediție îngrijită, introducere, note și glosar de Georgeta Antonescu. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Dimov, Leonid. 1970. Țiganiada, *un spectacol în sine*, în „Luceafărul”, XIII, nr. 6, p. 3.
- Indrieș, Alexandra. 1967. *Trei ipostaze ale ironiei în Țiganiada*, în „Orizont”, XVIII, nr. 7, pp. 16-21.
- Iorga, Nicolae. 1933. *Istoria literaturii românești*. Vol. III. Partea întâia (Generalități, Școala ardeleană). Ediția a II-a revăzută și larg întregită. București: Editura Fundației „Regele Ferdinand”.
- Manolescu, Nicolae. 1990. *Istoria critică a literaturii române*. Vol. I. București: Editura Minerva.
- Negrici, Eugen. 1978. *Figura spiritului creator. Eseuri*. București: Editura Cartea Românească.
- Rotaru, Ion. 1972. *Analize literare și stilistice*. București: Editura Ion Creangă.
- Rotaru, Ion. 1979. *Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri*. București: Editura Minerva.
- Tohăneanu, G. I. 2001. *Neajungerea limbii: Comentarii la Țiganiada de I. Budai-Deleanu*. Timișoara: Editura Universității de Vest.

Roxana Maria FĂNUȚ
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

***Eneida* vergiliană și canonul literar augustan. Codul intertextualității epopeice**

Abstract: (Virgil's *Aeneid* and the Augustan Literary Canon. The Code of the Poetics of Intertextuality) This article discusses the way in which Virgil re-creates the literary classicism in order to produce a national epic. The issues to be discussed are the way in which a canonical text is produced and the role of the intertext (allusion, imitation and quotation) into the epic creation. Despite the fact that Latin literature doesn't define a precise literary canon, the historical context imposes a model for the poetical organization. Aeneas is meeting his own past and this act of retrospection is inscribed in a literary-work where the tradition is an essential part of the past. The narrative presents the world of political and military power and it's idealizing self-schema. The multi-dimensionality of memory enacted in the Virgilian view over the Roman world, finds it's materialization into the national epic. Virgil's *Aeneid*, an unfinished poem, becomes an instant canonical text. Before the time of Virgil there seems to have been no mythological-historical epic work in Latin literature, which offers the possibility of creating a new literary approach. The myth becomes the main theme and history the subtext. A paradigm of poetic structure and the phenomenon of intertextuality is now created. The poetics of intertextuality represents not only Virgil's way to interact with Augustan propaganda, but it's unique evocative tool used into the establishment of the literary canon.

Keywords: national epic, intertextuality, myth, memory, literary canon.

Rezumat. Lucrarea de față pune în discuție maniera în care Vergilius re-crează clasicismul literar cu scopul de a produce o epopee națională. Aspectele dezbătute vizează explicarea modului în care un text canonic este creat, precum și rolul pe care intertextualitatea (aluzie, imitație și citare) îl dobândește în conturarea mesajului auctorial. În ciuda faptului că literatura latină nu definește cu precizie un canon literar, contextul istoric impune un model al organizării poetice. Aeneas își întâlnește propriul trecut, iar acest act retrospectiv se înscrie într-o lucrare literară în cuprinsul căreia tradiția constituie o parte esențială a trecutului. Firul narativ urmărește prezentarea elementului politic și militar, dimpreună cu dimensiunea idealizată a propriei imagini. Multiplele fațete ale memoriei ce se întrepătrund în conturarea viziunii vergiliene asupra lumii romane își găsesc materializarea în epopeea națională. *Eneida* vergiliană, un poem nefinalizat, devine instantaneu un canon literar. În cuprinsul literaturii de limbă latină nu se remarcă, înainte de Vergilius, nici o lucrare care să îmbine aspectul mitologic cu cel istoric, fapt care oferă posibilitatea scriitorului de a crea o nouă modalitate de producere și dezvoltare a unui subiect epic. Mitul devine principala temă, în vreme ce istoria se transformă în subtext. În această manieră se conturează fenomenul literar al intertextualității și o nouă paradigmă structurală poetică. Intertextualitatea poetică nu reprezintă doar procedeele stilistice prin care Vergilius interacționează cu propaganda augustană, dar și maniera evocativă unică prin care se stabilește un canon literar.

Cuvinte-cheie: epopee națională, intertextualitate, mit, memorie, canon literar.

În cuprinsul literaturii latine conceptul de canon nu este definit cu claritate, însă, contrar acestei curențe manifestate la nivel teoretic, se poate remarca rolul canonic pe care *Eneida* lui Vergilius îl dobândește. Elementele care transformă, aproape instantaneu, epopeea vergiliană în canon literar sunt modalitatea de raportare la organizarea politică și tradiția cu care acestea se îngemănează. Mitul se constituie în temă, iar istoria se transformă în subtext, potențate prin forța stilistică

a intertextualității. Manifestarea intertextualității este redată prin procedee devenite clasice: aluzie, imitație, citare. Mesajul tematic capătă prin toate aceste exerciții o și mai covârșitoare autoritate.

Contextul istoric în care Vergilius concepe *Eneida*, precum și destinatarul în slujba căruia este pusă epopeea sunt reflectate în conținutul acesteia, fapt pentru care se impune un model de organizare poetică. A fi *politically correct* devine o necesitate ce trebuie validată pentru a dobândi autoritate literară. Clasificarea lucrării vergiliene în categoria textelor literare canonice pornește de premisa că aceasta are menirea de a satisface politica augustană. La baza noii politici de factură imperială stă ideea de unitate geografică, în principal cea peninsulară, și elementul ereditar, aflat la baza conturării unei personalități conducătoare dezirabile noii Rome, în măsura în care regalitatea și republicanismul nu reușiseră să satisfacă nevoile romanilor.

Principalul aspect dinspre care se pornește construcția epopeică este demonstrarea originii noului lider politic, Octavianus Augustus. Eventuala sa asociere cu regalitatea, cunoscută parțial prin narații de factură mitico-legendară, constituie un aspect nedezirabil în menținerea puterii. Asocierea cu regimul republican este, în aceeași măsură, nedorită, însă o asemenea legătură este exclusă *ab initio* prin marcarea victoriei de la Actium. Din pricina unității etnice și geografice urmărite în sublinierea puterii imperiale, o eventuală îndepărtare de originile ancestrale nu trebuie însă omisă în procesul narativ de conturare a unei epopei de expresie imperială. Demonstrarea dreptului de domnie al lui Octavian, la fel precum și destinul său, identificat cu cel al Imperiului Roman își găsește originea în personajului eroic Aeneas. În consecința acestui fapt, este necesară accentuarea faptului că Aeneas nu este un străin ajuns pe tărâmul italic, ci un întemeietor a celei ce putem defini prin *tota Italia*. Prologul *Eneidei* accentuează, în acest sens, unirea Troiei cu Roma (Latium), nu o unire în sens pragmatic, ci una bazată pe destinul comun: Patimi și-n lupte-a-ndurat, în Latium până s-aducă/ Zeii troieni și temeuri să-și pună cetății din care/ Neamul latin a purces, poporul albanic și Roma”¹ (Vergilius, *Eneida*, I:5-7). Rezultatul uniunii va fi definit de o versiune purificată a Troiei: Roma. Dificultățile întâmpinate în clădirea unei noi așezări sunt subliniate în primele patru cărți ale epopeii, unde regăsim numeroase referințe și trimiteri, la patria pierdută, Troia. Ideea de reconstrucție a puterii după un model consacrat este puternic accentuată, din vădita intenție de a demonstra originea romanilor. Edificatoare în acest sens este întâlnirea lui Aeneas cu Andromache și Helenus, vizită ce prilejuiește descrierea cadrului urban. Cetatea Buthrotos, la malul căreia poposește Aeneas, este asemănător prin modul de construcție și organizare cu vechea Troia, numele locurilor originale fiind ele însele redade noilor așezări, o manifestare nostalgică a originilor:

„Iată că-n fața cetății, cu prânzul de paos cu daruri
Falnice, colo-n dumbrăvi, întocmai părând la Simois
[...] Plec și cetatea o văd; o Troie mai mică, icoana

¹ Citatele din textul latinesc al *Eneidei* lui Vergilius corespund ediției P. Vergilivs Maro, *Aeneis*, recensvit atque apparatv critico instrvxit Gian Biagio Conte, Berolini et novi Eboraci, Walter de Gruyter MMIX, iar pentru traducerea în limba română se va folosi Vergilius, *Eneida*, ediție critică, traducere de George Coșbuc, ediție îngrijită, note și prefață de Stella Petecel, București, Editura Univers, 1980.

Marelui Pergam și râul cu ape puține, numitul
 Xanthus; și-n brațe cuprind toți stâlpii la Scaeca poartă
 [...] Du-te-așadar și ridică prin fapte la ceruri tu Troia!”
 (Vergilius, *Eneida*, III: 301-302, 349-351, 462)

Gradual, prin numeroase comparații și aluzii, Vergilius reușește să creeze în mintea cititorului impresia conform căreia vechea Troie, aflată în imposibilitatea de a se reclădi, va fi transpusă, într-o formă desăvârșită, în noua Romă. Comparațiile frecvente dintre Aeneas și Turnus din cea de-a XII-a carte, converg în a demonstra un fapt paradoxal: Aeneas este de fapt cel de origine italică, și nu Turnus, *exempli causa*: „Turnus, văzând că latinii cu totul pierdu-tu-și-au firea/ Numai prin Mavros, că toți își aruncă spre dânsul privirea, Vorbele lui le doresc, s-aprinde-n mâni-i bărbată./ Fără de cumpăt, acum. Un leu al deșertului *punic*” (Vergilius, *Eneida*, XII:1-4), „Roibii și-i cere și vesel privește-i cum spumegă salturi./ Roibi lui Pilumnus trimiși ca daruri de-*Orithya*² însăși” (Vergilius, *Eneida*, XII:82-83),

„Însă-ntr-aceea, la fel de-ndărătnic, în armele mamei,
 Grabnic aprinde-și Aeneas mânia luptării, -ntrărind-o,
 Vesel că poate sfârși prin frăția-mbiată războiul.
 Bland își îndeamnă fărtații și mângâie plâsul lui Iulus,
 Căile sorții-nvățându-i; și-n urmă năimește pe-aceia
 Cari lui Latinus să-i ducă răspunsul și legile păcii.”
 (Vergilius, *Eneida*, XII:107-112)

Cele trei elemente spațialo-geografice³, Troia-Latium-Roma, la care Vergilius face apel, nu doar prin situarea narației, ci și prin aluziile politice, dezvăluie faptul că noua orânduire romană este, *de facto*, renașterea prosperiei și glorioasei Troia. Distincția dintre cele trei puncte geografice este ștearsă, sugerându-se, printr-o construcție ingenioasă a subiectului, că spațiul italic se identifică cu cel troian, nu doar prin aparența sa, ci și prin originea comună: Aeneas este moștenitorul Troiei și întemeietorul, prin efectul impus de unire, al celui ce avea să devină puternicul Imperiu Roman. *Concordia* este conceptul roman pe care se va construi politica romană. Tibrul și Hesperia reprezintă punctele-reper pe care Aeneas le primește în vederea construirii viitorului oraș, Roma. Poemul nu prezintă clădirea propriu-zisă a Romei, crearea cetății eterne și a poporului roman constituie scopul principal al narației și justificarea acțiunilor întemeietorilor săi: „Umblat-au ani îndelungi, prigoniiți de menire, prin mărire toate./ Trude-așa mari trebuiau spre-a naște poporul romanic!” (Vergilius, *Eneida*, I:32-33). Nostalgia troiană este lăsată în *arrière-plan*; mirajul noului teritoriu, cel italic, devine punctul central de interes, așa după cum o accentuează repetiția din următorii hexametri:

² Orithya fusese răpită de către Boreas și dusă în Tracia, iar darul său era unul însemnat, întrucât caii din Tracia erau renumiți pentru iuțeala de care dădeau dovadă în lupte și întreceri. Ajutorul troian primit de către Turnus reprezintă o aluzie la înstrăinarea sa față de peninsula italică.

³ Descrierile prezente și viitoare ale spațiului geografic italic se pot observa în fiecare dintre cărțile *Eneidei*; spre exemplu, cartea a V-a se concentrează pe imaginea Siciliei, cea de-a VI-a pe cea a spațiului cumaic, cea de-a VIII-a pe imaginea Romei înseși ș.a.

„Zorile, stele-alungând din văzduhuri, roșiseră cerul,
 Când risipite prin neguri zărim de departe coline:
 Joasa *Italie!* Și-ntâi «O, *Italia*», strigă Achates,
 Chiot «*Italia!*» în jur se ridică, din sute de piepturi.”
 (Vergilius, *Eneida*, III:522-524)

Parcursul eroic îl poartă pe Aeneas din Troia înspre Cartagina, loc în care iubirea de patrie va trebui să își demonstreze întâietatea în ordinea preferințelor individuale. Povestea de dragoste trăită alături de regina Dido va trebui să fie curmată pentru a putea oferi un exemplu posterității. Decizia de a o părăsi pe Dido în detrimentul plăcerilor individuale nu este însă o alegere întâmplătoare, aceasta urmărind demonstrarea importanței majore pe care datoria morală față de patrie o are în viața cetățenilor săi. În această manieră este conturat prototipul cetățeanului roman, al căror reprezentant se regăsește în persoana conducătorului, perceput drept urmaș direct al întemeietorului. Datoria eroului este una de sorginte divină, element narativ ce sporește impactul avut asupra receptorilor, căci deciziile liderilor nu sunt o manifestare a voinței proprii, ci a celei divine, superioare, în fața căreia omul obișnuit se închină. La nivel propagandistic, o astfel de manifestare constituie modalitatea sigură de a justifica diverse acțiuni, combatante sau nu.

Așezarea troienilor în spațiul italic, conflictul cu latinii (anticipând conflictele interne și externe ale romanilor), istoria cetății Alba Longa, fondarea și expansiunea Romei, toate acestea reprezintă momente istorico-legendare ce sunt redată în cuprinsul epopeii, direct sau prin intermediul profețiilor, în vederea demonstrării obârșiei și a modului de formare al poporului roman. Punctul culminant spre care se îndreaptă întreaga forță a acestor momente narativo-descriptive este prezentarea glorioasei ere augustane, astfel după cum o exemplifică și James E.G. Zetzel în *Rome and its traditions*:

„Cartea a 8-a, în mod particular, cuprinde istoria Romei, de la ruinele urbane pe care Evandru i le arată lui Aeneas, la hățișul de pe Capitol despre care Evandru spune că este locuit despre un zeu necunoscut și până la scena finală de pe scutul lui Aeneas de la sfârșitul cărții, în care Augustus își celebrează triplul triumf, în august 29 î.Hr., după victoria de la Actium împotriva lui Antonius. De la mica așezare a lui Evandru de pe Palatin, cititorul este purtat înspre auritul Capitol din perioada augustană, centru atât al Imperiului Roman cât și al universului însuși.”⁴
 [tr.n.] (Zetzel 2008, 189).

Destinul revelat al eroului Aeneas, dimpreună cu cel al Imperiului Roman, pornește într-o manieră ce nu respectă ordinea cronologică a evenimentelor⁵, prin

⁴ James E.G. Zetzel, *Rome and its tradition*, in Charles Martindale (ed.), *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 189: „Book 8 in particular spans the history of Rome, from the ruined cities which Evander says are inhabited by an unknown god, to the final scene on the shield of Aeneas at the end of the book, in which Augustus celebrates his triple triumph, in August of 29 BC, after the victory over Antony at Actium. From the tiny settlement of Evander on the Palatine, the reader is drawn upward to the golden Capitol of the Augustan age, the centre of both the Roman Empire and the universe itself.”

⁵ Efectul narației cronologice își găsește justificarea în dorința de a oferi explicații lămuritoare în ceea

prezentarea trecutului îndepărtat, mitologic, așa cum este el văzut prin intermediul lui Evandru (cartea a VII-a), ulterior momentului unificator al triburilor italice grație intervenției pacifiste a lui Aeneas. Această întoarcere în trecutul preistoric servește unei clare înțelegeri a istoriei romane, o istorie manipulată care să poate servi politicii lui Octavian Augustus. La nivel aluziv, prin mijlocirea efectului comparativ, Vergilius reiterează istoria cu scopul vădit de a crea similitudini între momentele glorioase ale trecutului cu cele ale prezentului. Războaiele mitice devin războaie civile (Zetzel 2008, 193), întemeietorii ancestrali sunt predecesorii celor prezenți, pe linia Aeneas-Iulus-Romulus-Caesar-Augustus. Ancestralitatea mitică se materializează prin demonstrarea obârșiei liderului actual. Modelul vergilian este conturat după cel al antecesorilor săi, Ennius și Naevius, în lucrările cărora se poate observa aceeași modalitate de a justifica descendența conducătorilor⁶.

Următorul pas în procesul de creare a noii ordini politice, al noului canon literar-imperial, este demonstrarea obârșiei augustane. Pe lângă istoria manipulată a Romei și a poporului său, prezentată prin intermediul călătoriei lui Aeneas, întemeietoare prin scopul său, profețiile și experiența supremă a coborârii în infern de care eroul are parte au menirea de a contura terenul istorico-politic pe care se clădește epoca de aur a lui Octavian Augustus. Discursul lui Anchise din cuprinsul infernului are menirea de a da contur istoriei manipulate ce se intercalează cu firul epic al epopeii, combinând profeția cu aluziile politico-istorice. Aeneas se află în postura de a nu înțelege rostul întoarcerii sale la suprafața pământului, în a cărei neputință de înțelegere se identifică nevoia auctorială de a sublinia voința divină ce guvernează soarta oamenilor, la nivel individual, și soarta popoarelor, la nivel extins:

„Iată-ne-acum! Ce renume prin timpuri urma-ne-va neamul
Cel din Dardan, ce nepoți pe pământul italic avea-vom,
Suflete mari oarecând și urmași ai neamului nostru
Iată, prin vorbe-ți vestesc, dezvelind și menirile tale.”
(Vergilius, *Eneida*, VI:755-757)

Compozițional, discursul poate fi separat în două părți tematice ce urmăresc relevarea viitorului lui Aeneas și al poporului pe care urmează să îl întemeieze neamul său. În primul rând, succesul militar al romanilor și în al doilea rând, importanța pe care descendența aeneană o comportă în vederea dobândirii victoriei. Panegiricul anchisian pornește de la strămoșii Romei, regii legendari ai Albei Longa: „Suie la viață, dardan de-amestec cu sânge italic:/ Silvius, odraslă târzie din tine și-un nume din Alba” (Vergilius, *Eneida*, VI:761-762), continuă cu liga latină și ajunge până la întemeierea Romei de către geamănul Romulus: „Roma-nflori-va spre cer, copile, sub

ce privește preistoria. Astfel că discursul profetic al lui Anchises din cartea a VI-a prevede istoria Romei până în contemporaneitatea momentului conceperii epopeii, în vreme ce următoarele două cărți reprezintă o interpretare auctorială a evenimentelor, într-un asemenea fel încât să poate servi cu desăvârșire noului sistem politic, cel imperial.

⁶ Căutarea obârșiei ancestrale în trecutul îndepărtat al poporului nu este regăsit doar în spațiul literar, ci și în rândul cetățenilor aristocrați care doreau să își accentueze și consolideze înalta poziție socială prin identificarea unui strămoș ilustru. A se vedea și Plutarch, *Aemilius Paullus*, I, Titus Livius, *Ab urbe condita*, I, 3 sau Hesiod, *Teogonia*, 1011 ș.a.

paza lui Romul” (Vergilius, *Eneida*, VI:780). Fondarea urbei este pusă sub protecția divină a zeiței Cybele, identificată cu Pământul și considerată a fi mama tuturor zeilor:

„Șapte coline va-ncinge cu ziduri unita cetate
 Cea fericită-n viteji, cum trece prin frigice-orașe
 Cybele mama și-n car îi stau crinii-n troiene cât turnul,
 Vesela neamului său, și-o sută nepoții-o-nconjoară,
 Toți cu putere de zei și-n ceruri având-și locașul.”
 (Vergilius, *Eneida*, VI:782-786)

Protecția și garantul succesului pus în seama zeiței Cybele nu este o pură întâmplare cu efect stilistic, ci, am putea considera, o comparație chiar cu Imperiul Roman, așa precum o afirmă și Stella Petecel (în notele adăugate traducerii coșbuciene: Vergilius 1980, 224), în a cărui măreție se regăsește o bază divină.

Lăsând discursul anchisian deoparte, putem nota, în aceeași ordine de idei, efectul pe care descrierea scutului lui Aeneas îl are în conturarea aceluiași canon. Considerat a fi o imitație a scutului descris de Homer, el nu poate fi cercetat în baza acestei asemănări, în măsura în care urmarea modelului accentuează importanța și valoarea celui dintâi, însă nu o mai scăzută valoare a celui de-al doilea. Scutul vergilian descrie, asemenea parcurșului aenean prin tărâmurile infernului, evenimentele importante din istoria romană, al căror punct culminant se identifică în descrierea victoriei augustane de la Actium. La al doilea nivel hermeneutic se observă comparația dintre evenimentele trecutului și cele ale prezentului, în a căror aranjare se reflectă interpretarea auctorială cu privire la trecutul mitic ca oglindă a prezentului aflat în desfășurare. Identitatea romană se construiește așadar prin raportare la trecutul mitic și la epoca de aur saturniană, aflată în plin proces de restaurare, conform dorințelor lui Octavian Augustus.

Puternicul impact pe care epopeea vergiliană îl are în societatea romană, atât în cea contemporană, cât și în cea postumă, dovedește forța pe care raportarea canonică o furnizează textului. În acest sens, Augustin mărturisește cum, în secolul V d. Chr., elevii încă erau obligați să memoreze hexametree vergilieni, considerați a fi exemplul erudit demn de urmat în compunerea educativă a individului:

< *Vergilium* > *parvuli legunt ut videlicet poeta magnus omniumque praeclarissimus atque optimus teneris ebibitus animis non facile oblivione possit aboleri.* (Augustin, *Civitas Dei*, 1, 3)

„Ca tineri băieți îl citeau și îl memorau pe mărețul Vergilius, cel mai faimos și cel bun dintre toți poeții, ce nu putea fi dat cu ușurință uitării” [tr.n.]

Evocările și reflecțiile poetice cu privire la istorie și temporalitate, trecut-prezent-viitor, lasă să se întrevadă modalitatea în care politica interferează cu literatura, căci Vergilius introduce în expunerile sale nenumărate aluzii, analogiile și trimiterile inter- și intratextuale, anacronice sau nu, cu privire la necesitatea și grandoarea noii modalități de guvernare, cea imperială, al cărei final nu există: *imperium sine fine* (I, 279).

Bibliografie

- Augustin, Aureliu. 1998. *Despre cetatea lui Dumnezeu, I.* Aurelius Augustinus, *De civitate Dei, I.* Traducere P. Găleşeanu. București: Editura Științifică.
- Jenkyns, Richard. 2004. *Virgil's experience. Nature and history: times, names and places.* Oxford: Clarendon Press.
- Vergilius., P. Maro. 2009. *Aeneis.* Recensvit atque apparatv critico instrvxit Gian Biagio Conte. Walter de Gruyter: Berolini et novi Eboraci.
- Vergilius. 1980. *Eneida.* Traducere George Coșbuc, ediție îngrijită, note și prefață de Stella Petecel. București: Editura Univers.
- Zetzel, E.G. James. 2008. in Martindale, Charles (coord.). *The Cambridge companion to Virgil.* Cambridge: Cambridge University Press.

Simona GEORGESCU | **Canonul împrumutului lexical – grecismele în latină**
(Universitatea din București)

Abstract: (The Canon of Lexical Borrowing – Greek Words into Latin) The question we take as a starting point concerns the notion of “canon” in the process of lexical borrowing: does the grammatical norm impose the strict preservation of the phono-morphological features of the word from the source language or rather requires the adaptation of the borrowed word to the phonetic and morphological system of the target language? We shall analyze from this point of view the Greek words that were borrowed in classical Latin, taking into account, on the one hand, the diastatic variation and, on the other hand, the various attempts of the speakers to maintain a balance between the orthography and pronunciation in the source language and the phono-morphological specificity of Latin. Thus, we will trace back the phonetic and morphological variations that a Greek word may suffer in its process of integration into Latin, as reflected in the ancient authors and especially in the classical and late grammarians that offered various explanations of the words in question. In what form did these Greek words settle in spoken Latin? Or, better said, did they really settle in one form? Or did diatopic, diachronic and diastatic variants circulate? To answer these questions, we will use the testimony of the Romance languages: there are situations where, for a single Greek term, there must be reconstructed several variants, either synchronous - belonging to the various diatopic varieties of the spoken language – or diachronic ones.

Keywords: Lexical borrowing, Greek, Latin, phono-morphological integration, Romance Inheritance

Rezumat: Întrebarea de la care pornim privește noțiunea de „canon” în procesul de împrumut lexical: norma pretinde conservarea cât mai strictă a formei cuvântului din limba sursă sau mai degrabă cere adaptarea termenului nou intrat în limbă la sistemul fonetic și morfologic al limbii țintă? Vom analiza din acest punct de vedere cuvintele grecești împrumutate în latina clasică, ținând cont, pe de o parte, de distincția diastratică (cult vs popular) și, pe de altă parte, de diversele încercări ale vorbitorilor de a păstra un echilibru între grafia și pronunția din limba sursă și specificul fono-morfologic al limbii latine. Astfel, vom urmări variațiile de ordin fonetic și morfologic pe care le poate suferi un termen de origine greacă în procesul de integrare în limba latină, așa cum se reflectă ele la autorii antici și, mai ales, la gramaticii din perioada clasică și târzie care propun diverse explicații ale cuvintelor în cauză. În ce formă s-au stabilizat aceste grecisme în latina vorbită? Sau, mai bine zis, s-au stabilizat cu adevărat? S-au încetățenit cu o singură formă, sau au circulat variante diatopice, diacronice și diastractice? Pentru a răspunde la aceste întrebări, vom recurge la mărturia limbilor romanice: există situații în care pentru un singur termen grecesc trebuie reconstruite mai multe variante, fie sincronice – aparținând diverselor varietăți diatopice ale limbii vorbite –, fie diacronice – pentru care se pot stabili perioadele de funcționare în special cu ajutorul cronologiei relative.

Cuvinte-cheie: împrumut lexical, greacă, latină, adaptare fono-morfologică, moștenire romanică

1. Canon

Noțiunea de „canon” în împrumutul lexical este greu de definit. Introducerea unui cuvânt dintr-o limbă sursă în limba țintă se supune unor parametri fluctuanți, variind între două extreme: conservarea fidelă a cuvântului din limba sursă vs integrarea cât mai bună în limba țintă?

Un cuvânt este împrumutat fie dintr-o nevoie concretă (pătrunzând odată cu referentul), fie din rațiuni de expresivitate (este mai nuanțat, mai puternic, folosit

cu ironie etc.). Fazele integrării lui în limba țintă ar putea fi rezumate astfel: inițial, termenul este resimțit ca străin și folosit cu prudență: Academia și dicționarele nu îl recunosc drept lexem aparținând limbii respective și nu îl iau în considerare; ulterior, prin uz, cuvântul ajunge să fie adoptat de vorbitori, ceea ce determină acceptarea din partea Academiei și a lexicografilor. În această perioadă, este posibil ca termenul sa circule în mai multe variante, situație în care se impune luarea unei decizii în privința formei care să se considere drept normă și, prin urmare, care să apară în dicționarele limbii. În acest proces, de obicei uzul este cel care are rolul decisiv, forma în care se folosește cel mai frecvent fiind cea care se impune (evident, pronunția jucând rolul esențial, cf. fr. *coafor*, *pedichiură* etc). Există, desigur, și cazuri în care prevalează forma din limba sursă și nu pronunția: de exemplu, eng. *rugbi* [ˈrʌɡbi] a fost preluat în limba română în forma *rugbi* [ˈrugbi] și nu **ragbi*, cum ar fi pronunțat în limba sursă.

Prin urmare, singurul canon despre care putem vorbi în cazul împrumuturilor, singurul set de norme care să implementeze uzul ar consta din factorii care determină măsura în care prevalează forma sau pronunția din limba sursă. Astfel, dacă este un împrumut preluat *pe cale cultă*, forma lui va respecta cât mai fidel semnificantul străin (categorie în care se încadrează și împrumuturile din limbi vechi, greacă – latină); în schimb, un împrumut preluat *pe cale orală*, va fi, în principiu, adaptat pronunției.

2. Elenismele în latină: adaptare fonetică și morfologică

Situația este asemănătoare în ceea ce privește împrumuturile din greacă în latină. Ponderea lor în economia lexicului latin este remarcabilă. La fel cum limbile europene și-au alcătuit vocabularul științific și literar împrumutând masiv termeni din limba latină, deci trecând printr-o îndelungată perioadă de re-latinizare, tot astfel latina literară se modelase, la rândul ei, în urma unui semnificativ proces de elenizare.

Diferit este numai contextul în care s-au desfășurat cele două procese: dacă limbile europene se văd nevoite să împrumute cuvinte dintr-o limbă non-contemporană cu ele, limba latină își are sursa vie, în imediata vecinătate.

Avem a face, însă, cu două nivele ale elenizării latinei, două căi de pătrundere a cuvintelor grecești:

- prima cale ar fi cea populară – orală –, care duce la difuzarea unor termeni din greaca contemporană în basilect (vorbirea familiară),
- cea de-a doua, ar fi calea cultă – scrisă –, proprie acrolectului, care reține cuvinte din epoci non-contemporane: de pildă, poezii împrumutate termeni homerici sau proprii liricii arhaice, filosofii din perioada clasică latină împrumutate termeni aparținând lexicului filosofic al perioadei clasice grecești – așadar dintr-o perioadă cu mult anterioară.

Această distincție diastratică o putem regăsi în cadrul operei unuia și aceluiași scriitor. La Cicero, bunăoară, tipurile de grecisme folosite se adaptează stilului abordat: în opera filosofică el introduce cuvinte de origine greacă aparținând stilului înalt și perioadei de aur a filosofiei grecești, în timp ce în corespondență, unde limbajul folosit este familiar, grecismele aparțin și ele stilului familiar, elinei vorbite în perioada contemporană lui (*koiné*).

Contactul direct – concretizat în împrumuturi orale – se desfășoară de-a lungul

întregii istorii a limbii latine (sec. VI a. Chr. – VI p. Chr.); cel cultural – caracterizat de împrumuturile pătrunse pe cale scrisă – începe aproximativ în sec. III a. și continuă paralel cu primul (Fischer 1965, 42).

Paralelismul celor două căi e concretizat în existența unor dublete, fonetice și morfologice, uneori și semantice (Fischer 1965, 43):

e.g. *tumum* (popular) vs. *thymum* (literar) ‘cimbrișor’ și *thymus* < gr. θύμον
cicinus (popular) vs. *cycnus* (literar) dar și *cygnus*, *cignus* ‘lebedă’ < gr. κύκνος
citera (popular) vs. *cithara* (literar) ‘liră’ < gr. κίθαρα (cf. *App.Prob. cithara non citera*)
scema, -ae (pop) vs. *schēma*, -tis (literar) și *schēma* ‘aspect’ < σχῆμα, -τος
elephantus, -i și **olifantus* (popular) vs. *elepha(n)s*, -ntis (literar) < gr. ἐλέφας, -ντος

Adaptarea formală a fiecăruia dintre termenii–pereche reprezintă o mărturie pentru calea lui de pătrundere, ca și pentru epoca în care a avut loc acest împrumut. Este limpede că variantele care au suferit mutații fonetice și morfologice severe, integrându-se cât mai bine în sistemul latinesc, aparțin limbii populare, în timp ce încercarea de păstrare a grafiei, a pronunției și a clasei flexionare (declinarea atematică în consoană) indică un împrumut pe cale cultă. Totodată, se poate stabili epoca pătrunderii acestor termeni în limba populară, observând că au putut exista chiar împrumuturi succesive ale aceluiași termen, în același registru. De exemplu, forma **olifantus* este mai veche decât *elefantus*, fiind cea moștenită în limbile romanice: v. it. *lio(n)fante*, v. fr. *olifant*, prov. *olifan* (cf. REW 2841); totuși REW nu oferă etimonul **olifantus*, considerând toți acești termeni ca urmași ai lui *elephas*. Transformarea lui *e-* în *o-* înainte de *-l-* *exilis* nu este o modificare așteptată, deși DEL și I. Fischer (1965) nu menționează nimic despre statutul ei neregulat. Ioana Costa (2008, 97) arată că *e-* devine *o-* înainte de *-l-* *pinguis*: *elaiFa* > *olaiua*, **welo* > *uolo*.

Uneori, termenul împrumutat într-o epocă arhaică (pe cale populară), bine integrat în sistemul fonetic și lexical latinesc, își pierde, din perspectiva vorbitorului, legătura cu limba de origine și intră în opoziție cu varianta lui recent intrată în limbă, ca un termen autohton cu unul străin:

Plinius, *Nat. Hist.* 31, 95: *apuum nostri, aphyen Graeci vocant.* „Ai noștri o numesc *apua*, grecii *aphye*“.

De fapt *apua* reprezintă tot un împrumut al lui ἀφύνη, produs însă în altă epocă, oral, dar Plinius nu îl mai resimte ca fiind un cuvânt străin.

Adaptarea fono-grafematică și morfo-fonologică a elenismelor în latină este un indicator al gradului lor de integrare în această limbă. Vom remarca faptul că există două nivele de adaptare, în funcție de calea de pătrundere a împrumutului (orală/scrisă).

Pentru grecismele pătrunse pe cale orală, se pot stabili câteva reguli ale adaptării lor. În primul rând, adaptarea fonetică se caracterizează prin:

– eliminarea fonemelor absente din sistemul fonologic latin (aspiratele, siflanta *z*, *ü*) și înlocuirea lor cu fonemele cele mai apropiate care se regăseau în inventarul latinei (surde simple, *s(s)*, *u*) (cf. Fischer 1965, 48).

e.g. χορδή → *corda*

ζάπλοντος → *saplutus*

μάζα → *massa*

θύμον → *tumum*

- adaptarea la structura silabică obișnuită în limba latină –CV– (μνᾶ → *mina*, δραχμή → *dracuma*) și eliminarea secvențelor –CC– imposibile în latină (φθισικός → *tisicus* Petron. 64, 3).
- schimbarea accentului, printr-o deplasare conformă cu regulile din latină (ἐπιστολή → *epistula*)
- un rol important în adaptarea împrumuturilor îl joacă și etimologia populară (remotivare): ὀρείχαλκος → *aurichalcum* (influențat de *aurum*); πλακοῦς, -ντος → *placenta* (contaminat cu *placere, placenta* e cea care îți place (Georgescu 2007, 277)¹.

Din punct de vedere morfologic, grecismele tind să-și păstreze caracteristicile din limba de origine, astfel genul și clasa de flexiune în cazul substantivelor sunt menținute. Există totuși fenomenul de metaplasma – trecerea unui substantiv dintr-o clasă de flexiune în alta odată cu procesul de integrare în limba țintă. Cele mai uzuale metaplasme sunt:

- crearea unui nominativ de declinarea I (primind astfel și genul predominant al declinării, feminin) dintr-un acuzativ de declinarea a III-a grecească (atematică în consoană, având acuzativul în *-a*): κρατήρ, -ῆρος (ὅ) > *cratera* f., κρηπίς, -ῖδος (ῆ) > *crepida* f., φάλαγξ, -αγγος (ῆ) > *palanga* f. etc.
- crearea unui nominativ masculin de declinarea a II-a dintr-un genitiv grecesc de declinarea a III-a (*-os*): δελφίς, -ῖνος > *delphinus*, ἐλέφας, -αντος > *elephantus* etc.
- crearea de feminine latinești de declinarea I pornind de la neutre grecești de declinarea a III-a (*-ma*): γλαύκωμα, -ατος (τὸ) > *glaucuma*, σῆμα, -ατος > *sc(h)ema*.
- adaptarea formală se manifestă la verbe prin atașarea sufixului de infinitiv latinesc (în general cel de conjugarea I) unor rădăcini verbale grecești: (καλᾶν > *calare*, βάλλειν > *ballare*).

În cazul împrumuturilor pătrunse pe cale cultă, se observă introducerea în latină a unor foneme noi, care determină adoptarea unor grafeme noi (*ü*, scris *y*, surdele aspirate, notate *ch, th, ph*, siflanta *z*). În morfologie, se constată menținerea unor forme de declinare greacă (acuzative în *-a*, în *-n* etc.), precum și adoptarea unor tipuri morfologice (*-is, -idis; -as, -adis; -on, -ontis* etc., cf. Fischer 1965, 59).

3. Împrumuturi cu mai multe variante

În cele ce urmează, ne vom concentra asupra grecismelor care au circulat în mai multe variante fonetice sau morfologice, întrebându-ne dacă au urmat un anumit canon

¹ Biville (1991, 55) nu consideră că în cazul termenilor *liquiritia* (< γλυκύρριζα) sau *blastimare* (βλασφημεῖν) ar fi intervenit fenomenul de etimologie populară, cum propune Fischer (1965, 49), ci că acești termeni au urmat o evoluție fonetică specifică. Aceeași remarcă o face și în cazul lui *amandola* (ἀμυγδάλη), unde exclude posibilitatea unei contaminări între *amygdala* și *mandere*, considerând ca naturală această evoluție fonetică (cf. Biville 1989, 36). Totuși, să nu uităm că există și un *amidulla* (*Appendix Probi*), care reflectă mai bine o evoluție fonetică normală a lui ἀμυγδάλη în latină, prin urmare în cazul lui *amandola* trebuie să fi intervenit și alți factori diferiți de legile fonetice obișnuite, dintre care cel mai probabil este etimologia populară.

în stabilizarea lor ca lexeme latinești, un canon care să impună forma cea mai adecvată. De fapt, întrebarea poate fi formulată și altfel: s-au stabilizat cu adevărat într-o singură formă? Sau au continuat să circule variante diatopice, diacronice, respectiv diastratic? Pentru a răspunde la aceste întrebări, vom recurge la mărturia limbilor romanice.

Diferența de ordin diastratic se reflectă în răspândirea termenilor în limba vorbită, și, de aici, în moștenirea lor în limbile romanice. Variantele care tind să se conserve în limbile romanice sunt, de cele mai multe ori, cele populare. De exemplu, dintre *magida*, *-ae* și *magis*, *-dis* (< μαγίς, -δος) se moștenește prima formă, cea populară (adaptată la decl. I): it. *madia*, fr. *maie*, prov. *mag*, ptg. *malga* (REW 5227).

Am văzut, de asemenea, cazul lui *elefantus* vs *olifantus* – aceasta din urmă fiind varianta în care s-a încetățenit împrumutul în cea mai veche etapă, și de asemenea varianta în care s-a moștenit în limbile romanice.

3.1. Κάνναβις

Pentru termenul grecesc κάνναβις au circulat variantele: *cannabus*, *cannaba*, *cannabum*, *can(n)ape*, *canapa*. Formele romanice presupun coexistența a două tipuri:

- *cannabis*, păstrat în dialectele suditalice și în Sardinia: neap. *kanneve*, *kannele*, abruzz. *kaneve*, log. *kánau*, campid. *kanniu*.
- *cannapus*, *-a* (adaptat la declinările I și a II-a), reprezentând tipul cel mai frecvent, moștenit în principalele limbi romanice: rom. *cânepă*, it. *canapa*, veron., venez. *kánevo*, fr. *chanvre*, prov. *canebe*, sp. *cañamo*, port. *cannamo*.

3.2. Καστάνεια

Cuvântul *castanea* « castană », împrumutat din gr. pl. κάρυα καστάνεια sau κασταναῖα, adjectiv derivat de la κάστανον (de origine străină) (κάρυον « nucă »). Inițial folosit în sintagma *nux castanea* (calc după κάρυα καστάνεια, probabil interpretat ca singular), prin elipsă *castanea* capătă rol de substantiv și se moștenește ca atare în limbile romanice.

Este un împrumut popular, pentru care descendenții romanici impun reconstruirea a două variante ce par să fi coexistat în oralitate: **castania* și **castinia*. DELL consideră că vocalismul -ă- interior menținut ar atesta faptul că împrumutul nu este de dată timpurie; Meillet (1977⁸ [1928¹]: 90), Sganzini (1937, 77-78, 88-103, *ap.* DERom s.v. **/kas'tania/*) și FEW 2, 466b, 467a, postulează anterioritatea formei **castinia* (**/kaʃ'tnia/*), cu *-a-* închis la *-i-*, în raport cu **castania*. Analizând totuși datele romanice, DÉRom consideră că evoluția fonetică regulată nu constituie o dovadă a unei adoptări târzii în latină, ci, arată autorii, tipul **castinia* este vechi, dar posterior tipului *castania* – sau simultan, dar în orice caz nu anterior)². Este una dintre situațiile în care datele romanice oferă informații despre cronologia unor elemente aparținând latinei vulgare: moștenirea în sardă și în dialectele limbii române în forma *castania* – așadar în zone cunoscute pentru conservarea unor forme arhaice – atestă vechimea formei, în timp ce moștenirea variantei *castinia* în zone centrale inovatoare pare să sugereze că este vorba de o formă ulterioară.

² Cf. și Ernout (1954, 32-34), care le consideră «doublet[s] dialecta[l] tardif[s]».

3.3. Βραχίον

Un alt exemplu este cuvântul *bracchium*, pe care grămăticul Festus îl explică astfel:

Brachium nos, Graeci dicunt βραχίον, quod deducitur a βραχύ, id est breve, eo quod ab umeris ad manus breviores sunt quam a coxis plantae.

Se cuvine să notăm faptul că *brachium* era considerat cuvânt latinesc, fără a fi identificat cu gr. *βραχίον*, cu care intră în opoziție.

În ceea ce privește schimbarea morfologică, termenul – masculin în greacă – este preluat ca neutru în latină, fără îndoială din pricina terminației *-on-*, fie interpretată ca proprie neutrelor, fie pur și simplu adaptată în latină sub forma *-um* și de aici asociată genului neutru.

Cuvântul este atestat în formele: *bracio* CIL 1.583.52 (123/2 a.Chr.), *braccium* Pac. *trag.* 186, *bracchis* (= *brac(c)hiis*) CIL 9.3018. Forma în care s-a stabilit în oralitate a fost însă *bracium*, cu pluralul *bracia* – atestat în *Tabellae defixionum*, sec. III p.Chr. Faptul este dovedit de descendenții romanici, care presupun un prototip **braciu-*: rom. *braț*, it. *braccio*, fr. *bras*, cat. *bras*, sp. *brazo*, port. *braço*.

3.4. Κύκνος

Cuvântul a fost împrumutat în limba latină în formele: *cycnus*, *cygnus*, *cignus*, *cicinus*. Forma cultă *cycnus* se moștenește în it. *cigno*, sicil. *činnu*.

Cicinus – moștenire mult mai largă, v. it. *cecino*, *cecero*, veron. *tsezeno*, camped. *sisini*, v.fr. (de unde sp. și ptg.) *cisne* etc.

3.5. Αήρ

Un exemplu excentric este cazul subst. *aer*, împrumutat din gr. *αήρ*, *αέρος* (masculin, dar care în limbajul poetic are și formă de feminin).³

La nivel morfologic, se poate constata frecvența oscilație atât din punctul de vedere al genului (fapt explicabil prin dubla posibilitate din limba sursă), cât și al clasei de flexiune.

Mărturiile antice indică o atribuire a tuturor celor trei genuri substantivului *aer*⁴. Ca feminin apare la Ennius, *Ann.* 495, *aere fulva*, Aulus Gellius oferind o explicație în termeni de estetică acustică (13, 21, 14 *id dixit ... non ob id solum, quod Homerus ἠέρα βαθεῖαν dicit, sed quod hic sonus, opinor, vocabilior visus et amoenior*). El notează, însă numai ca pe un fapt secundar, identitatea de gen cu ἠέρα homeric, care apare exclusiv la feminin (și la Hesiod, de altfel).

ARS Bern. *gramm. suppl.*⁵ 114, 6, *aer... et aether masculina sunt, quamquam 'aera' et 'aethera' poetice legitur.*

³ Despre etapele integrării acestui cuvânt în latină, vezi Georgescu 2014.

⁴ Există și o explicație a genurilor pentru cuvântul egiptean care desemnează aerul dar înțeles din perspectivă indo-europeană: Sen., *Nat.* 3, 14 (12), 2 *Aegyptii aerem marem iudicant, qu[is]a ventus est, feminam, qu[is]a nebulosus et iners.*

⁵ Abrevierile folosite sunt cele propuse de TLL.

TLL explică însă genul feminin atribuit celor două cuvinte printr-o falsă interpretare a formei de Ac. sg. grecesc, *aera*, confuzie care poate duce adesea la metaplasma de la declinarea a III-a grecească la declinarea I latinească⁶. O altă falsă interpretare a aceluiași Ac. sg. grecesc determină analiza lui *aera* ca neutru plural:

GRAMM. V 571, 4 *aera generis neutri*.

ORIENT. *comm.* 1, 114, *aera librantur, fluctuat oceanus*.

În privința declinării la care este aliniat împrumutul, ea tinde să răspundă declinării atematică în *-r* din greacă, termenul fiind transpus în clasa de flexiune atematică consonantică din latină (gr. *aer;-os* → lat. *aer;-is*). Totuși, declinarea poate diferi în funcție de genul atribuit. Dacă substantivul este considerat feminin, el este încadrat în general în clasa de flexiune specifică acestui gen, declinarea I (cu excepția Enn. *aere fulva*).

O tendință importantă însă o reprezintă menținerea flexiunii grecești, mai precis a acuzativului în *-a*. TLL notează, de altfel, faptul că se întâlnește mai des *aera* decât *aerem*, această ultimă formă nefiind prezentă aproape deloc în poezie (excepție: Enn. *Sat.* 41, Sidon. *Carm.* 15, 88).

Cicero de asemenea preferă forma de acuzativ grecesc, *aera*, totuși în situația în care are nevoie de un ablativ îl adaptează la flexiunea latinească, specifică declinării a III-a (*aere*). Această inconsecvență poate indica, pe de o parte, o integrare numai parțială a termenului în latină, pe de altă parte, poate fi vorba de o opțiune personală: Cicero alege să păstreze vădită originea străină a termenului, poate pentru a-l diferenția de deja vulgarul *aer;-is* latinesc, și pentru a sublinia caracterul filosofic al noțiunii. El săvârșește, în acest fel, actul re-împrumutării termenului grecesc, cu sensuri reîmprospătate și specifice altui domeniu decât celui în care se stabilise cuvântul în limba populară. Este un lucru interesant pentru Cicero, întrucât el însuși menționează, în *De officiis*, că un grecism neintegrat e un lucru de-a dreptul ridicol (1. 111, *sermone eo debemus uti qui innatus est nobis, ne ut quidam graeca verba inculcantes iure optimo rideamur*). Faptul că, în cazul lui *aer*, Cicero alege varianta neintegrată devine un factor de diferențiere și contrapunere între straturile limbii.

O altă ipoteză ar fi aceea ca termenul să se fi încetățenit cu forma de acuzativ grecesc, și, cunoscut deja de toată lumea în această ipostază, să nu mai fie nevoie de un efort suplimentar în încercarea de integrare formală. În secolul IV, gramăticul Flavius Sosipater Charisius nota:

Gramm. I 85, 11 *hunc aera et aethera masculino genere dicimus, graeca enim sunt*.

Același gramătic notează, ca pe o deviere de la normă, faptul că cei vechi foloseau și forma *aerem*:

Gramm. I 85, 11 *Sed et hunc aerem veteres latina declinatione dixerunt*.

Gramm. I 121, 12 *aerem veteres dixerunt*.

⁶ Cf. *supra*, §2.

Interesant este că tendința aceasta existentă în vechime de integrare morfologică a substantivului a fost abandonată ulterior, astfel încât nu doar pentru Charisius forma *aura* este cea corectă, dar ea va funcționa și în oralitate – ulterior fiind interpretată ca nominativ. Dovada o reprezintă limbile romanice, care moștenesc, în parte, această formă: it. *aria*, log. *aura*, arom. *aeră*. (cf. REW 240).

Restul limbilor romanice moștenesc fie forma de nominativ (engad. friul. *ayer*), fie pe cea de acuzativ latinesc *aere(m)*: prov., cat., sp. *aire* (cf. Georgescu 2012).

4. Concluzii

Pornind de la întrebarea dacă există un canon în adoptarea și adaptarea grecismelor în limba latină, am încercat să analizăm un număr de împrumuturi grecești din perspectiva căii de penetrare (adică a originii diastratice) și a modului de adaptare fonetică și morfologică la sistemul limbii latine.

Am putut astfel observa variațiile de ordin fonetic și morfologic pe care le suferă un termen grecesc în procesul de integrare în latină, precum și posibilitatea ca aceste variante să coexiste timp îndelungat, fapt reflectat de moștenirea în limbile romanice. Acestea pot oferi informații importante privind cronologia relativă a penetrării lor în latină și răspândirea lor geografică. Este posibil ca variantele să fie sincronice, aparținând diverselor varietăți diatopice ale limbii vorbite, dar în egală măsură se poate ca o anumită variantă, mai veche, să supraviețuiască într-o parte a României, iar alta să apară ulterior, fie reîmprumutată, fie evoluată fonetic, într-o altă zonă.

Canonul, prin urmare, est dat de uz: uneori constatăm reușita unei variante culte de a se impune în limba vorbită – cum pare a fi cazul formei *aura* –, dar astfel de situații sunt izolate. Uzul, și numai el, decide forma cuvântului; uzul integrează un cuvânt în limba țintă, iar varianta cea mai adaptată sistemului fono-morfologic al limbii este cea care se impune. Singura „țintă” a împrumuturilor grecești este aceea de a deveni în așa măsură parte a limbii latine, încât să fie puse în opoziție cu însuși etimonul lor grecesc (cf. *apua* vs ἀφύη, *bracchium* vs βραχίον).

Bibliografie

- Biville, Frédérique. 1981. *L'intégration des mots grecs dans les déclinaisons latines, et le problème des métraplasmes*, în « Revue de Philologie, de littérature et d'histoire anciennes », LX, p. 123-132.
- Biville, Frédérique. 1985. *Les éléments grecs du vocabulaire français*, în « L'information grammaticale », XXIV, p. 3-8.
- Biville, Frédérique. 1989. *Grec et latin: contacts linguistiques et création lexicale. Pour une typologie des hellénismes lexicaux du latin*, în M. Lavency, D. Longrée (coord.), *Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain, Actes du Ve Colloque de Linguistique latine*. Louvain-la-Neuve : Peeters, p. 29-40.
- Biville, Frédérique. 1991. *L'emprunt lexical, un révélateur des structures vivantes des deux langues en contact (le cas du grec et du latin)*, în « Revue de Philologie, de littérature et d'histoire anciennes », LXXV, p. 45-58.
- Biville, Frédérique. 1992. *Le grec parlé en latin vulgaire. Domaines lexicaux, structures linguistiques d'accueil*, în Maria Iliescu, Werner Marxgut (coord.), *Latin vulgaire – latin tardif III, Actes du III^{ème} Colloque international sur le latin vulgaire et tardif* (Innsbruck, 1991). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, p. 26-39.

- Biville, Frédérique. 1998. *Compétence bilingue latino-grecque et manipulations interlinguistiques*, în Claude Brixhe (coord.), *La koiné grecque antique III*. A.D.R.A. Nancy, p. 145-160.
- Biville, Frédérique. 2000. *Bilinguisme gréco-latin et créations éphémères de discours*, în „Lingua Latina”, VI.
- Biville, Frédérique. 2002. *The Graeco-Romans and Graeco-Latin: a Terminological Framework for Cases of Bilingualism*, în J. N. Adams, M. Janse and S. Swain (coord.), *Bilingualism in Ancient Society*, Oxford University Press, p. 78-102.
- Boyancé, P. 1956. *La connaissance du grec à Rome*, în «Revue des études latines», XXXIV, p. 111-131.
- Cavalca, Maria Grazia. 2001. *I grecismi nel Satyricon di Petronio*. Bologna: Patron Editore.
- Costa, Ioana. 2008. *Fonetică istorică latină*. Editura Universității din București.
- DELL – Ernout, Alfred, Meillet, Antoine. 1959⁴ [1932¹]. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- DÉRom – Buchi, Eva, Schweickard, Wolfgang, *Dictionnaire Étymologique Roman*, <http://www.atilf.fr/DERom>.
- Devoto, Giacomo. 1944. *Storia della lingua di Roma*. Bologna: Licinio Cappelli Editore.
- Dubuisson, Daniel. 1992. *Le grec à Rome à l'époque de Cicéron, extension et qualité du bilinguisme*, în «Annales. Histoire, Sciences Sociales», XLVII, p. 187-206 (<http://www.persee.fr/web/revues/>).
- Ernout, Alfred. 1954. *Aspects du vocabulaire latin*. Paris : Klincksieck.
- Fischer, Iancu. 1956. *Vocabularul*, în Graur, Al. (coord.), *Istoria limbii române*, vol. I, București: EARPR, p. 28-72.
- Georgescu, Simona. 2012. *La continuación del lat. aer en las lenguas románicas*, în „Studii și cercetări lingvistice”, 2 / 2012, 216-229.
- Georgescu, Simona. 2014. *¿Cómo reaccionaban los latinohablantes frente a un préstamo griego? El proceso de integración del gr. aer en el latín vulgar*, în Molinelli, Piera / Cuzzolin, Pierluigi / Fedriani, Chiara (coord.), *Latin Vulgaire, latin tardif X. Actes du X^e colloque international sur le latin vulgaire et tardif* (Bergamo, 5-9 septembre 2012). Bergamo University Press, 541-556.
- Georgescu, Theodor. 2007. *Vocabularul culinar în greaca veche și latină*. Editura Universității din București.
- Meillet, Antoine. 1977⁸ [1928¹]. *Esquisse d'une histoire de la langue latine*. Paris : Klincksieck.
- Palmer, L.R. 1964⁴. *The Latin Language*. London: The Faber and Faber Limited.
- Sganzini, Silvio. 1937. *La castagna nell'alta Italia e nella Svizzera italiana*, în „Vox Romanica” II, p. 77-103.

Theodor GEORGESCU
(Universitatea din București)

**Canonul traducerii – Plaut, *Bacchides*
/ Menandru, *Dis exapaton***

Abstract: (The Canon of Translation - Plaut's *Bacchides* / Menander's *Dis exapaton*) The issue of the influence of the New Greek comedy on Latin comics has been widely debated over time. The opinions oscillated between denying Plaut and Terentius' comedies any originality and, on the contrary, considering the Greek models only as starting points from which the Latin comedians produced their comedies perfectly independent. The debate was possible and was fuelled by the fatality of the absence of a Greek "original" and its transposition / translation into Latin. However, a relatively recent breakthrough can provide a first-time response to this problem. The last century a papyrus (P. Oxy, 64 4407) dating from the III-IV century AD, which contained fragments from the Menander's comedy Δις ἐξαπατῶν "Twice Deceiving" or "The Double Deceiver", was discovered and published. For the first time it was possible to confront the text of a New Greek comedy and its "re-elaboration" in Latin, more precisely in Plaut's comedy *Bacchides*. We propose to confront verses 11-30 and 91-112 of Menander's text with vv. 494-560 of the plautine comedy to appreciate *in uiuo* the way the Latin author reports to his model. We will try to provide a response to the thorny problem of the "originality" of the Latin authors towards their Greek models.

Keywords: Plautus, *Bacchides*, Menander, *Dis exapaton*, Greek-Latin Translation

Rezumat: Problema influenței comediei noi grecești asupra comicilor latini a fost amplu dezbătută de-a lungul timpului. Părerile au oscilat între a nega comediilor lui Plaut și Terențiu orice originalitate și, dimpotrivă, a considera modelele grecești doar ca pe niște puncte de plecare de la care comicii latini și-au elaborat comediile perfect independent. Dezbateră a fost posibilă și a fost alimentată de fatalitatea absenței unui „original” grec și a transpunerii / traducerii sale în latină. O descoperire relativ recentă poate oferi însă pentru prima dată un răspuns la această problemă. În secolul trecut a fost descoperit și publicat un papyrus (P. Oxy. 64 4407) datând din sec. III-IV p. Chr. care conținea fragmente din piesa menandreică Δις ἐξαπατῶν „Cel ce înșală de două ori” sau „Dubla înșelăciune”. În premieră se putea confrunța textul unei comedii noi grecești și „reelaborarea” lui în latină, mai precis în comedia *Bacchides* a lui Plautus. Ne propunem să confruntăm versurile 11-30 și 91-112 din textul lui Menandru cu vv. 494-560 din comedia plautină pentru a aprecia *in uiuo* felul în care se raportează autorul latin la modelul său. Vom încerca astfel să oferim un răspuns spinoasei probleme a „originalității” autorilor latini față de modele lor grecești.

Cuvinte-cheie: Plaut, *Bacchides*, Menander, *Dis exapaton*, traducere greacă-latină

O problemă care a frământat filologia clasică de-a lungul vremurilor a fost gradul de independență / originalitate al comediografilor latini în raport cu autorii greci de la care s-au revendicat explicit în preambulul pieselor. Dezbateră a fost întreținută de pierderea originalelor pieselor grecești corespondente comediilor păstrate de la Plautus și Terentius. Această situație a oferit specialiștilor un câmp al speculațiilor foarte amplu: de la negarea oricărei originalități a autorilor latini, piesele lor fiind considerate doar niște traduceri, până la ideea unei totale independențe față de modelele grecești, invocate astfel de latini doar pentru a da „greutate” propriilor comedii. Situația a putut fi repusă în discuție după descoperirea în secolul trecut a unui papir, datând din sec. III-IV a. Chr., care conținea fragmente din piesa menandreică Δις ἐξαπατῶν „Cel ce înșală de două ori” sau, după cum au preferat alți traducători, „Dubla înșelăciune”, care

constituia modelul comediei plautine *Bacchides*¹. Pentru prima dată un original grec putea fi confruntat cu versiunea lui latină fie și în puținele și incompletele fragmente menandreice păstrate.

Pentru o înțelegere mai bună a relației dintre comediografii romani și modelele lor grecești trebuie să precizăm la ce fază a comediei grecești se raportează aceștia. Vechea comedie attică, care își are perioada de maximă înflorire în a doua jumătate a secolului al V-lea a. Chr., a abordat în primul rând subiecte politice sau conexe în orice caz vieții publice (război, justiție, corupție ș.a.), de cele mai multe ori în întrepătrunderea lor. În afară de numeroasele fragmente păstrate de la comediografii vremii mărturie stau piesele integrale ale lui Aristophan. Această fază a comediei se caracterizează în primul rând prin virulența cu care sunt atacați politicienii epocii, iar acest lucru era posibil doar în condițiile unei totale libertăți de exprimare (chiar dacă au existat și atunci tentative de limitare a atacurilor la persoană). După înfrângerea Athenei de la sfârșitul războiului peloponesiac și impunerea unui regim autoritar comedia intră într-o profundă criză de identitate, căci este nevoită să-și reorienteze subiectele. De la o formă literară prin excelență militantă în domeniul vieții cetățenești ea este nevoită, începând cu secolul al IV-lea, să-și restrângă subiectele la viața casnică pentru a nu deranja noile autorități. În istoriile literaturii grecești această fază a comediei este numită convențional „medie”, o etapă în privința căreia suntem nevoiți mai degrabă să ne folosim imaginația, căci nu păstrăm decât puțin fragmente, insuficiente pentru a emite judecăți tranșante. O părere însă despre cum trebuie să fie arătat aceste comedii post-libertate ne-am putea face din ultimele piese ale lui Aristophan, *Adunarea femeilor* și *Ploutos*, care abordează mai degrabă probleme sociale decât politice.

Cazul imitării din *Bacchides* nu este nicidecum o excepție, ci este regula unui gen dramatic cunoscut cu numele de *fabula palliata*, care consta în oferirea unor versiuni romane pentru comedii grecești. Plaut, de exemplu, l-a mai imitat pe Menandru în *Poenulus* după Καρχηδόνιος, *Stichus* după Κόλαξ și Ἀδελφοί ἄ, *Cistellaria* după Συναριστώσαι, *Aulularia* poate după Ἄπιστος și/sau Ὑδρία. Contemporanul lui Ennius, Caecilius Statius l-a urmat pe Menandru în comedia *Plocium* (gr. Πλόκιον). În cazul lui Terentius cinci dintre cele șase comedii păstrate sunt transpuneri ale pieselor menandreice, păstrând chiar și titlurile grecești ale originalelor: *Heauton Timorumenos* după Ἐαυτὸν τιμωρούμενος, *Adelphoe* după Ἀδελφοί β' (și o scenă din Συναποθνήσκοντες a lui Diphilos), *Andria* dintr-o contaminare între Ἀνδρία și Περιθία, *Eunuchus* după Εὐνοῦχος (dar și Κόλαξ), *Hecyra* după Ἐπιτρέποντες (dar și Ἐκυρά de Apollodoros din Karystos). În cazul lui Terentius procedul preferat al adaptării a fost „contaminarea”, adică inserarea într-o intrigă luată dintr-o comedie a unor dezvoltări colaterale și a unor scene izolate luate dintr-o altă piesă.

Necesitatea comparării comediei latine cu modelele grecești ale comediei noi nu este doar o concluzie a exegeților moderni, ci chiar comediografii latini afirmau din prologul pieselor că ei redau, de fapt, o comedie greacă. Câteva exemple vorbesc de la sine: (*Asinaria*, vv. 10-11) *huic nomen Graece Onagost* (sc. ὄναγός) *fabulae*; / *Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare*; (*Mercator*, vv. 9-10) *graece haec vocatur Emporos* (sc. ἔμπορος) *Philemonis*, / *eadem Latine Mercator Macci Titi*; (*Poenulus*,

¹ Pentru întreaga discuție v. Handley 1968.

vv. 53-4) *Carchedonius* (sc. Καρχηδόνιος) *vocatur haec comoedia,.... latine Plautus patruus pultiphagonides; (Trinumus, vv. 18-21) huic Graece nomen est Thensauro* (sc. Θησαυρός) *fabulae: / Philemo scripsit, Plautus vertit barbare, / nomen Trinummo fecit, nunc hoc vos rogat / ut liceat possidere hanc nomen fabulam*. Plecând chiar de la felul în care sunt echivalate în latină titlurile pieselor grecești putem anticipa viziunea generală pe care au avut-o comediografii latini în privința felului în care trebuie transpuse în latină comediile din limba greacă. Dacă în cazul pieselor *Mercator* și *Poenulus* Plaut optează pentru o traducere exactă a termenilor grecești (ἔμπορος și Καρχηδόνιος), atunci când este vorba de ὄναγος, *id est* „conducătorul măgarului”, preferă să-l echivaleze prin *Asinaria* „prețul măgarilor” (și nu cum ar fi trebuit, *asinarius*), iar pe Θησαυρός „comoara” îl transpune prin prin *Trinumus* „trei bănuți”. O diferență și mai evidentă este în cazul piesei de care ne ocupăm în acest articol: piesa grecească Δις ἔξαπατῶν „Cel ce înșală de două ori” sau „Dubla înșelăciune” este redată prin *Bacchides* „Cele două Bacchis”. Prin urmare pot exista traduceri exacte, aproximări sau schimbări complete ale titlurilor, în funcție de intențiile literare ale autorului.

Această revendicare de la sursele grecești trebuie însă privită cu circumspecție de către noi pe de o parte pentru că ideea de originalitate era diferită în antichitate față de epoca modernă, iar, pe de altă parte, pentru că s-ar putea să ne aflăm doar în fața unui artificiu literar de raportare, cu scopul de a da „greutate” piesei latinești de vreme ce este „traducerea” unui vestit original grecesc. Procedeu ar putea fi tot de origine greacă, căci știm că, cel puțin în vremea lui Aristophan, exista obiceiul printre autorii debutanți să-ți lansezi piesele originale sub numele unor autori consacrați. De fapt, doar compararea concretă a unui original grec cu transpunerea lui în latină ne poate lămuri cu privire la ce înțelegeau autorii latini prin „traducere” (lat. *vertere* / *vortere* „a întoarce, a schimba, a traduce”). Singurele exemple pe care le avem la dispoziție, după cum am arătat, sunt cele două piese scrise la aproape 120 de ani distanță: Δις ἔξαπατῶν (între 317-307 î.Hr.) și *Bacchides* (189 î.Hr.).

Subiectul celor două comedii pare să fie comun, foarte complicat, așa cum era moda în vremea comediei noi: un tânăr atenian (Sostratos la Menandru, Mnesilochus la Plaut) s-a dus la Ephes împreună cu un sclav (Syros la Men. / Chrysalus la Pl.) pentru a aduce o sumă mare de bani lăsată acolo de tatăl său, (Demeas la Men. / Nicobulus la Pl.), la un oaspete, unde Sostratos / Mnesilochus se îndrăgostește de o curtezană (Bacchis II de la Plaut). Șederea va dura doi ani. Dar Bacchis II este luată de soldatul Cleomachus (știm numele doar din piesa plautină) și dusă la Athena. Sostratos / Mnesilochus îi scrie unui prieten (Moschos la Men. / Pistoclerus la Pl.) pentru a afla unde se află iubita sa, Bacchis II. Syros / Chrysalus îl păcălește pe bătrânul Nicobulus (știm numele doar din piesa plautină), tatăl lui Sostratos / Mnesilochus, că au lăsat banii la Ehes (din pricina unor pirați) pentru a-l determina să se ducă acolo, iar ei să poată cheltui banii cum vor. Moschos / Pistoclerus o găsește pe Bacchis II, dar ea are și o soră, Bacchis I, de care se îndrăgostește el însuși. Sostratos / Mnesilochus, auzind de la un pedagog, (Lydos la Men. / Lydus la Pl.), că prietenul său Moschos / Pistoclerus este îndrăgostit de o curtezană Bacchis (Bacchis I, de fapt!), crede că este înșelat și de prieten și de Bacchis (II). Syros / Chrysalus îl va înșela a doua oară (dubla înșelăciune!) pe bătrânul Nicobulus, cerându-i bani să-i scape fiul, Sostratos / Mnesilochus, de furia soldatului Cleomachus care își vrea plata

pe Bacchis II. Schema de la finalul articolului poate ajuta la înțelegerea relațiilor dintre personaje.

Puținele fragmente păstrate din piesa menandrică nu ne permit să constatăm dacă între cele două piese existau variații ale intrigii. Refacerea subiectului de mai sus a fost realizată aproape exclusiv pe baza piesei plautine. Alte modificări sunt însă evidente. În primul rând titlul: Menandru a ales să o numească „Cel care înșală de două ori”, punând deci în centru figura sclavului Syros, care îl păcălește de două ori pe bătrânul Nicobulus. Plaut în schimb alege pluralul grecesc al numelui Bacchis (gen. *-idis*) (gr. Βακχίς), mizând pe încurcătura între cele două curtezane. Autorul grec pune deci greutate pe una dintre virtuțile proverbiale ale unui personaj emblematic pentru mentalul elen, Odysseus, μητις „înțelepciune / înșelăciune”, în timp ce Plaut mizează pe efectul de *qui pro quo*, mai pe gustul publicului roman. În al doilea rând, schimbarea unora dintre numele personajelor ar putea fi rezultatul dorinței autorului latin de a obține un efect literar mai puternic în fața publicului de la Roma; de remarcat că ele sunt nume grecești sau care se construiesc de la un radical grec: Mnesilochus (Μνησίλοχος) în loc de Sostratos, Chrysalus (de la radicalul χρύσεος „de aur”) în loc de Syros, Nicobulus (Νικόβουλος) în loc de Demeas, Pistoclerus (din radicalul lui πιστός „demn de încredere”) în loc de Moschos.

Cea mai bună metodă însă de a înțelege adaptarea comediei grecești pe tărâm roman este de a compara textele păstrate. Din puținele fragmente păstrate am ales trei, pe care le prezentăm comparativ în tabelul de mai jos și asupra cărora oferim în continuare câteva observații:

| Δις ἐξαπατῶν | | Bacchides | |
|--------------|--|--------------|---|
| vv. 13-7 | {(M.π)} αὐτόν τε σῶσον, οἰκίαν θ> ὄλην φίλων. Λυδέ, προάγωμεν. {Λυ}εἰ δὲ κάμῃ καταλίποις. {(M.π)} προάγωμεν ἱκανὸς οὗτος. {Λυ} αὐτῶι, Σώστρατε, χρηῆσαι πικρῶς, ἔλαυν' ἐκεῖνον τὸν ἄκρα[τῆ]. <ᾗ>παντας αἰσχύνει γὰρ ἡμᾶς τοὺς φίλους. | vv. 495-9 | {Phil.} <i>serva tibi sodalem et mihi filium.</i> {Mnes.} <i>Factum volo.</i> {Lyd.} <i>Melius esset, me quoque una si cum illo relinqueres.</i> {Phil.} <i>Adfatim est.</i> {Lyd.} <i>Mnesiloche, cura et concas- tiga hominem probe, qui dedecorat te, me amicosque alios flagitiis suis.</i> {Phil.} <i>In te ego hoc onus omne impono.</i> Lyde, <i>sequere hac me.</i> {L.} <i>Sequor.</i> |
| vv. 26-9 | {Σω}τ]ῶι πατρὶ τὸ χ] ρυσίον· πιθαν[ενομέν] ἠ γὰρ παύσεται ὅταν] ποτ' αἴσθητα[ι, τὸ τῆς πα]ροιμίας, νεκρῶι] λέγουσα [μῦθον. | vv. 515-9 | {Mnes.} <i>mihi decretumst renumer- are iam omne aurum patri. igitur mi inani atque inopi subblandibitur tum quom blandiri nihilo pluris referet, quam si ad sepulcrum mortuo narres logos</i> |
| fr. 4 | ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος | v. 816 | <i>quem di diligunt adulescens moritur; dum valet, sentit, sapit</i> |

I. Versurile 13-17 (DE) / 495-9 (Bacch.)

Scena se desfășoară cu trei personaje pe scenă: Sostratos / Mnesilochus, Philoxenus / tatăl lui Moschos și sclavul Lydos / Lydus. Toți trei vorbesc despre Pistoclerus / Moschos. Scena are loc în momentul în care Sostratos, care o iubește pe Bacchis II, informat de Lydos despre cât de apropiați sunt Moschos cu Bacchis (de fapt Bacchis II!), crede că prietenul său îl trădează, iar iubita (Bacchis II) îl înșală. Prima replică îi aparține tatălui lui Moschos care i se adresează lui Sostratos, cerându-i să-l salveze pe fiul său, Moschos: αὐτόν τε σῶσον, οἰκίαν θ' ὄλην φίλων Λυδέ, προάγωμεν „salvează-l și pe el și întreaga casă de prieteni. Lydos, să mergem!”. În latină ea a fost echivalată de Plaut prin *serva tibi sodalem et mihi filium... sequere hac me* „salvează-ți tovarășul și mie fiul... urmează-mă pe aici” (a doua parte a replicii la distanță de câteva rânduri). Variația din latină este evidentă, iar despărțirea replicii grecești în două este și ea relevantă. Apoi replica lui Mnesilochus (*factum volo*) nu apare în greacă. Replica sclavului Lydos: εἰ δὲ κἀμὲ καταλίποις. „dacă m-ai lăsa și pe mine...” a ajuns în latină: *melius esset, me quoque una si cum illo relinqueres* „ar fi mai bine dacă m-ai lăsa și pe mine laolaltă cu acela.” Replica tatălui lui Moschos, προάγωμεν ἱκανὸς οὗτος „să mergem, acesta este suficient”, este restrânsă la *adfatis est* „este suficient”, iar cuvintele sclavului Lydos, αὐτοῖ, Σώστρατε, χρῆσαι πικρῶς, ἔλαυν' ἐκεῖνον τὸν ἄκρα[τῆ]. <ᾰ>παντας αἰσχύνει γὰρ ἡμᾶς τοὺς φίλους „Sostratos, poartă-te urât cu el, chinuie-l pe acel nestăpânit, căci ne face de rușine pe noi toți, prietenii lui”, are în latină forma *Mnesiloche, cura et concastiga hominem probe, qui dedecorat te, me amicosque alios flagitiis suis* „Mnesilochus ai grijă și pedepsește-l cum se cuvine pe omul care te face de rușine și pe tine și pe mine și pe alți prieteni cu nerușinările sale.”

II. Versurile 26-9 (DE) / 515-9 (Bacch.)

Fragmentul este extras dintr-un monolog al lui Sostratos / Mnesilochus. Adresându-se spectatorilor, el nu știe dacă să folosească banii tatălui pentru a o elibera pe Bacchis II sau dacă n-ar face mai bine să-i restituie părintelui banii, după ce a aflat că Bacchis II o înșală (de fapt, cum am văzut, nu era așa). Textul grecesc spune: τ]ῶι πατρὶ τὸ χρ]υσίον πιθαν[ενομέν]ῃ γὰρ παύσεται ὅταν] ποτ' αἴσθητα[ι, τὸ τῆς πα]ρομίας, νεκρῶι] λέγουσα [μῦθον „[vreau să dau înapoi] tatălui aurul. Deși vorbește convingător, ea va înceta atunci când își va da seama, vorba proverbului, că vorbește unui mort.” În latină a fost luat forma: *mihi decretumst renumerare iam omne aurum patri. igitur mi inani atque inopi subblandibitur tum quom blandiri nihilo pluris referet, quam si ad sepulcrum mortuo narres logos* „am hotărât să restitui acum tatălui meu tot aurul. Va încerca să mă lingușească nițel pe bietul de mine, un sărac, atunci când nu mai poți îndupleca cu nimic, ca și cum ai adresa cuvinte la mormânt unui mort”. Observăm cum vb. πιθανεύομαι „a vorbi convingător” a fost echivalat cu *subblandior* „a linguși puțin”. Forma din greacă, mai comprimată, a fost dilatată prin introducerea unor adjective sau chiar a unei întregi propoziții care în versiunea grecească nu există. De observat cum și forma proverbului suferă o mică schimbare prin adăugarea lui *ad sepulcrum*. Remarcăm de asemenea folosirea grecescului *logos* pentru a păstra ambianța străină a acțiunii în fața spectatorilor romani.

III. Fragmentul 4 (DE) / v. 816 (Bacch.)

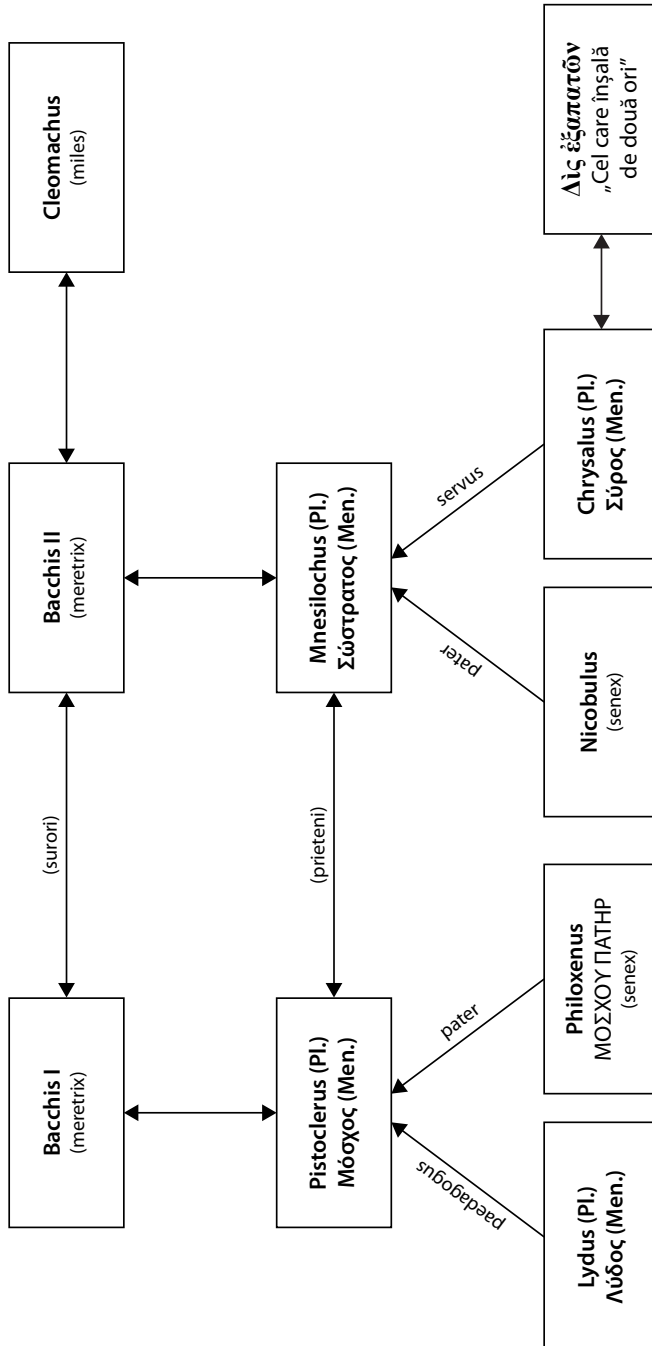
Versul manandreic are toate datele pentru a intra într-o colecție de *Monostihuri*: ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος „moare de tânăr cel pe care îl iubesc zeii”, cu accentul pus prin topică pe propoziția relativă. Citat izolat, în afara contextului, versul a putut deveni o reflecție existențială, o formulă de consolare pentru morțile premature. Această perspectivă modernă i se datorează în primul rând poetului Giacomo Leopardi care, în *Amore e morte*, îl reia sub forma *muor giovane colui che al cielo e caro*. Contextul din piesa plautină aruncă însă o altă lumină asupra acestor cuvinte. Cel care vorbește este sclavul Syros (*id est* δις ἐξαπατῶν „cel care înșală de două ori”), căruia îi corespunde Chrysalus la Plaut. Adresându-se aparte către spectatori, cu o falsă compătimire, el vrea să spună că Nicobulus este bătrân și senil și nu-și mai dă seama când este înșelat. Este o remarcă cât se poate de cinică, pentru că chiar el îl înșală, chiar de două ori! Replica este mai bine înțeleasă din continuarea din limba latină: *quem di diligunt adulescens moritur, dum valet, sentit, sapit* „moare tânăr cel pe care îl iubesc zeii, atunci când are forță, este în toate simțurile și știe ce i se întâmplă”.

Câteva sumare concluzii pot fi extrase din simpla examinare a celor două texte puse în paralel. Plaut nu traduce *ad litteram* textul grecesc. Mai degrabă îl adaptează pentru publicul roman, constrâns desigur și de rațiuni metrice, recurgând la mai multe procedee: fragmentează replicile din greacă, oferind acțiunii un alt ritm, mai alert; redă în mai multe cuvinte ceea ce în greacă este mai scurt, poate în dorința de a oferi mai multă claritate sau / și pentru că fantezia îl împinge să iasă din limitele originalului; din alte pasaje se poate observa cum realitățile grecești sunt echivalate cu unele latinești în dorința de a face cât mai accesibilă acțiunea pentru publicul roman; păstrarea în latină a unor cuvinte grecești sau chiar inserarea lor acolo unde în original lipsesc, pentru a da un „aer grecesc” piesei (e.g. *logos*).

Bibliografie

- Barbiero, A. Emilia. 2016. 'Dissing' the δις ἐξαπατῶν. *Comic One-Upmanship in Plautus' Bacchides* în „Mnemosyne” 69, pp. 648-667.
- Ernout, Alfred. 1933. *Plaute. Bacchides – Captivi – Casina*. Paris: CUF.
- Ferrari, Franco. 2001. *Menandro e la commedia nuova*. Torino: Mondadori.
- Handley, Eric W. 1968. *Menander and Plautus; a study in comparison: an inaugural lecture delivered at University College*. London: University College.
- Paratore, Ettore. 1988. *Tito Maccio Plauto, Tutte le commedie*. I. Roma: Newton.
- Sandbach, Francis Henry. 1972. *Menandri reliquiae selectae*. Oxford: Clarendon Press.

(Menandru) ΔΙΣ ΕΞΑΠΑΤΩΝ / (Plaut) BACCHIDES



Daniel Haiduc
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Surse ale umorului în *Satyricon*-ul lui Petronius

Abstract: (Sources of Humour in Petronius' *Satyricon*) There are shared opinions about the quality of humour practiced by Petronius in his *Satyricon*, the only satirical prose of the Roman literature that survived until today. While some approaches highlight the multitude of allusions to people or events contemporary with the author, key elements of a juicy and coarse humour meant to entertain a narrow audience composed of people who were able to immediately recognize the cultural references employed, other approaches are focused almost entirely on the banquet scene in order to discover there that primitive and universal humour of making fun of somebody, that resonates so well with both the ancient reader and the contemporary one. This paper tries to demonstrate that there are many other sources of humour in *Satyricon*, and that they can become visible once we identify and highlight the elements of a certain type of situational humour that, having its origin in antique theatre, reveals itself only by visual reconstruction using imagination.

Keywords: comedy, humour, parody, satire, theatre

Rezumat: Există opinii divergente cu privire la calitatea umorului practicat de Petronius în *Satyricon*, unica proză satirică din literatura romană păstrată până astăzi. În timp ce unele abordări pun accentul pe mulțimea de aluzii subtile la adresa unor persoane sau evenimente contemporane autorului, acestea fiind considerate elementele cheie ale unui umor suculent și grosier, menit să distreze o audiență restrânsă, alcătuită din cunoscători ai referințelor culturale folosite, altele se concentrează aproape în exclusivitate asupra scenei banchetului, descoperind în ea acel tip de umor primitiv și universal, născut din râsul pe seama celui alt, care rezonază atât de bine și cu cititorul antic, și cu cel contemporan. Articolul își propune să arate că există și alte surse de umor în *Satyricon*, ele devenind vizibile atunci când sunt identificate și puse în evidență elementele unui anumit tip de umor de situație care, avându-și originea în teatrul antic, se relevă doar prin reconstituire vizuală, cu ajutorul imaginației.

Cuvinte-cheie: comedie, parodie, satiră, teatru, umor

Din perspectivă filosofică, umorul¹ ne apare ca un concept evaziv, bănuțat a fi adesea doar o mască în spatele căreia s-ar ascunde o viziune tragică asupra lumii². Pe de altă parte, miturile, creațiile esențiale ale umanității, conțin umorul în însăși structura lor, sub forma concepției că totul e posibil în lume, echivalentă în fapt ideii că totul e un joc (Huizinga 2002, 206). Între aceste două coordonate, a tragicului și a ludicului, poate fi plasat, în mod confortabil, și *Satyricon*-ul lui Petronius, cu condiția, desigur, să le privim pe ambele prin prisma culturii romane.

Deși au recunoscut înțâietatea grecilor în literatură, romanii s-au mândrit întotdeauna cu faptul că satira este „o creație în întregime originală, un gen literar autentic roman” (Cizek 1991, 7). Această idee, regăsită în multe studii de specialitate, își

¹ Vom folosi, în acest articol, termenul de *umor* în sens larg, cuprinzând în el toate manifestările umane aparținând sferei comicului. De menționat că, în unele accepțiuni, umorul este el însuși o categorie estetică aparținând comicului, el desemnând o formă ușoară a acesteia ce constă în „identificarea elementelor incompatibile sau absurde ale unei situații” (DEX Online).

² Pentru Kierkegaard, comicul, înțeles ca esență a umorului, este de aceeași natură cu tragicul: „Comicul și tragicul sunt similare deoarece amândouă se bazează pe contradicție” (Kierkegaard 2009, 431).

are originea într-o afirmație făcută de Quintilian în lucrarea sa *Institutio oratoria: satira quidem tota nostra est* (10.1). Tradusă de obicei sub forma „satira este în întregime a noastră”, ea pare rațională și tranșantă, dar numai pentru că se omite traducerea cuvântului *quidem*, purtătorul, în contextul dat, a unei certe încărcături emoționale, el fiind echivalent unui oftat de ușurare al retorului roman la descoperirea (în urma înșiruirii unei lungi liste de lucrări de origine greacă recomandate unui student în arta oratorică) faptului că există totuși un lucru (genul satiric) despre care „noi romanii putem pretinde că este al nostru în întregime” (Freudenburg 2005, 2).

În fapt, afirmația lui Quintilian este subiectivă și exagerată, cercetările arătând că operele satirice latine, începând cu lucrările primilor autori romani de gen – Ennius și Lucilius în secolele III - II î.Cr. –, au fost influențate de lucrări grecești mai vechi, mergând chiar până în secolul V î.Cr. În general, există un consens în privința faptului că satira, ca gen literar distinct, are ca punct de plecare opera filosofului și scriitorului Menip din Gadara, cel care tratase, în secolul III î.Cr., într-o formă liberă și hazlie, probleme de etică, criticând caustic erorile filosofilor și emfaza oratorilor din vremea sa. Însă atitudinea critică față de defectele morale și prezentarea lor sub formă umoristică, umorul popular, este o caracteristică a tuturor civilizațiilor, chiar dacă nu s-a manifestat ca o practică literară conștientă decât odată cu civilizația greacă, unde comedia, încolțită din *komos*-ul sărbătorilor dionisiace, apare investită încă de la început cu atributele satirei, fiind menită, conform lui Aristofan, mai întâi să-i facă pe oameni să râdă și apoi să gândească (Panaitescu 2003, 47).

Este interesant însă faptul că filosofii greci au fost înclinați să privească în mod negativ umorul, începând cu Platon, unul din cei mai influenți critici ai acestuia. Pentru filosoful grec, comedia aduce tulburare sufletului, umple de ridicol pe oameni și pe zei deopotrivă, îi coboară spre vulgaritate și le strică echilibrul psihic (*Republica* 6.389c). În acest sens, râsul apare ca o emoție ce scapă controlului rațiunii, fiind mai puțin un efect al comicului, al prezenței de spirit și bune dispoziții, cât o izbucnire violentă, semn al atitudinii disprețuitoare sau batjocoritoare față de semenii. În opinia lui Platon, râsul constituie expresia unei răutăți intenționate, îndreptate de obicei asupra ignoranților, a acelor indivizi care tind să-și supraestimeze condiția, considerându-se mai bogați, mai buni sau mai virtuoși decât sunt în realitate, iar această răutate, manifestată prin plăcerea de a râde pe seama lor, este chestionabilă din punct de vedere moral (*Philebus*, 48-50). Din acest motiv, susține marele filosof, comedia trebuie controlată strict: „Vom impune ca astfel de reprezentări să fie lăsate sclavilor sau străinilor angajați și să nu primească nici fel de considerație serioasă. Nici o persoană liberă, fie că este vorba de o femeie sau de un bărbat, nu va găsi lecții în ele.” (*Legile* 7.816e, 11.935e). Atitudinea critică față de umor, însușită și de Aristotel, care considera că râsul exprimă dispreț (*Etica nicomahică* 4.8), sau de filozofii stoici, care susțineau că râsul diminuează autocontrolul, s-a propagat apoi în gândirea creștină timpurie, influențând astfel întreaga cultură europeană până în perioada modernă.

Pe de altă parte, spațiul latin pare să fi fost mult mai permeabil la umor, poate și pentru că cel puțin la început, genul satirei a fost destul de permisiv, poemele cu conținut moralizator fiind adesea însoțite de elemente dramatice de tip pantomimă, dialog, muzică sau joc de scenă (de aici și opinia că termenul *satura*, dat acestor creații, ar proveni de la *satura lanx*, o farfurie conținând un amestec de fructe și alte alimente,

oferite ca ofrandă zeiței Ceres). Prin diversitatea tematică abordată, de la adaptarea liberă a pieselor de teatru grecești la introducerea unor elemente autohtone aparținând improvizației și farsei, de la hazul pe seama convențiilor sociale ale vremii până la ironia și sarcasmul folosite în sublinierea fațetelor ridicole ale politicii și a vieții de zi cu zi, autorii latini au reușit să pună bazele unei culturi a râsului care a ajuns la apogeu în comediiile lui Plaut și Terențiu și s-a desăvârșit apoi prin poemele satirice ale lui Horațiu și Iuvenal³.

În același timp, fideli unei îndelungate tradiții oratorice, romanii au teoretizat destul de mult pe marginea conceptului de umor. Astfel, în celebra sa lucrare *De oratore*, Cicero analizează capacitatea vorbelor de duh de a crea efecte retorice într-o pledoarie fără a afecta autoritatea discursului, iar în *Rhetorica ad Herennium*⁴, un manual de artă oratorică, afirmă că „[tonul] glumeț⁵ poate, în anumite circumstanțe, să provoace un râs decent și onorabil” (3.13), probabil o aluzie la ideea platoniciană a râsului ca manifestare necontrolată. În aceeași lucrare, marele orator include și o lungă listă a modalităților de a fi amuzant:

Si defessi erunt audiendo, ab aliqua re quae risum movere possit, ab apologo, fabula veri simili, imitatione depravata, inversione, ambiguo, suspitione, inrisione, stultitia, exsuperatione, collectione, litterarum mutatione, praeter expectationem, similitudine, novitate, historia, versu, ab alicuius interpellatione aut adrisione. (Rhetorica ad Herennium I.VI) „Dacă ascultătorii au obosit deja de atâta ascultat, vom începe cu ceva care ar putea provoca râsul: o fabulă, o poveste plauzibilă, o caricatură, o inversiune ironică a sensului unui cuvânt, o ambiguitate, o insinuaire, o persiflare, o naivitate, o exagerare, o recapitulare, un joc de cuvinte, o întorsătură neașteptată, o comparație, o poveste romantică, o anecdotă istorică, un vers, o provocare sau un zâmbet de aprobare îndreptat spre cineva” (trad. D.H.).

Urmașul lui Cicero, Quintilian, ține să-l completeze și chiar să-l critice uneori, susținând, din postura de fin practician al umorului de calitate, că „glumele bazate pe natura lucrurilor au mai mult spirit și sunt mai elegante” (*Institutio Oratoria* 6.3.57). În general, se acceptă faptul că Quintilian este mai sistematic decât Cicero, în lucrarea sa *Institutio Oratoria*, el dedicând umorului un întreg capitol⁶ sub numele *De risu*. Discipolul său, Pliniu cel Tânăr, își aduce și el contribuția la teoria umorului, punând pe seama naturii umane înclinația spre divertisment, fără însă a amesteca glumele sau farsele cu ocupațiile serioase. El îi sfătuiește pe oratorii vremii să compună și poeme hazlii, deoarece „uneori glumele aduc faimă nu mai puțină decât lucrările serioase” (*Epistulae* 7.9.10).

Contextul în care Petronius își elaborează *Satyricon*-ul este unul mai aparte,

³ Este contextul în care opera satirică vastă a scriitorului și savantului roman Marcus Terentius Varro (estimată la 150 de cărți, din care s-au păstrat 90 de titluri și în jur de 600 de fragmente), alcătuită în principal din texte numite sugestiv *Saturarum Menippearum libri*, a făcut ca acestuia să i se atribuie paternitatea satirei menipee.

⁴ Lucrarea este atribuită de către unii cercetători lui Lucius Cornificius, însă traducătorul Harry Caplan, în introducerea la ediția Loeb 1964, face o convingătoare demonstrație a faptului că ea nu poate aparține decât lui Cicero.

⁵ Cicero a stabilit patru tonuri posibile ale unei conversații: demn, explicativ, narativ și glumeț.

⁶ Capitolul III din cartea a VI-a.

deoarece autorul face parte din cercul de apropiați ai împăratului Nero, personaj plin de contradicții care, pe drept sau nu denigrat de către mulții săi dușmani, a rămas în memorie ca „un monstru criminal, nebun sângeeros, care i-a trimis la moarte pe ai săi și a dat foc Romei din pură plăcere” (Cizek 1986, 20). Imaginea pare a fi destul de aproape de faptul istoric, comportamentul paranoic, tendința de a vedea peste tot dușmani și primejdii, fiind confirmat din plin în momentul descoperirii complotului lui Piso (Tacitus, *Annales* 15.57.5), complot căruia i-au căzut victime nu doar uneltitorii direcți, ci și alți apropiați, printre care scriitorul Petronius.

Gaius Petronius Arbiter a fost, fără îndoială, unul din favoriții împăratului și se spune că și-ar fi îndeplinit conștiincios îndatoririle oficiale până să fie arestat și acuzat de trădare, iar motivația pedepsirii lui rămâne și astăzi neclară, deși s-a vehiculat adesea ideea că tocmai *Satyricon*-ul a constituit cauza căderii în dizgrație a celui supranumit „arbitrul eleganței”. Desigur, este posibil ca Petronius, ca și mulți alții, să fi fost doar victima mai mult sau mai puțin inocentă a unor uneltiri de palat. Totuși, este greu de crezut că cercul de prieteni care cunoștea textul respectiv ar fi putut să-l ferească de urechile împăratului, ceea ce înseamnă că, în momentul în care scriitorul a fost supus rechizitoriului, romanul său satiric a putut fi cu ușurință interpretat retrospectiv ca fiind injurios la adresa lui Nero, dacă mai era nevoie de un capăt de acuzare în plus, deoarece el conținea, afirmă cunoscătorii, o mulțime de referințe, mai mult sau mai puțin directe, la obiceiurile și caracterul omului din fruntea imperiului.

În ce privește umorul din *Satyricon*, multe studii critice țin să evidențieze imediat comicul irezistibil al confuziilor literare și mitologice sau umorul gros, extravagant, succulent, prelungit până la licențios, care situează textul direct în zona burlescului, conotația suplimentară de spectacol a acestui termen fiind întru totul potrivită narațiunii. În general, însă, părerile rămân împărțite. Pentru unii cercetători, aluziile la adresa unor persoane sau evenimente contemporane autorului (inclusiv la adresa lui Nero), completate de o abordare originală, pentru acele timpuri, a personajelor – descrise în detaliu din punct de vedere al înfățișării, discursului sau comportamentului –, constituie cheia unui umor special, menit să distreze o audiență restrânsă alcătuită din prieteni și, în general, din persoane capabile să recunoască imediat referințele culturale folosite. În schimb, pentru alții, *Satyricon*-ul, în ciuda numelui său, nu este considerat a fi o satiră, ci mai degrabă o imitație a unora dintre vechile comedii grecești în care erau povestite faptele satirilor și zeităților grotești ale spațiului elenistic.

Această a doua concepție ridică din start câteva probleme. Este, oare, ideea unui grup de homosexuali promiscui, care călătoresc dintr-un oraș în altul, amuzantă doar datorită referințelor la poveștile comico-sentimentale ale unor iubiți ideali care își caută perechea? Depinde umorul din *Satyricon* de capacitatea cititorului de a vedea textul ca o parodie a romantismului grec? Probabil că nu. Encolpius, Giton sau Ascyltos sunt amuzanți pentru că reușesc să contrazică în mod direct normele și valorile culturale și sociale convenționale ale lumii mediteraneene, ceea ce înseamnă că, pentru cititorul roman, peripețiile lor ar fi trebuit să pară intrinsec amuzante, fără a fi nevoie de invocarea vreunei referințe literare exterioare (Prag, Repath 2009, 44).

Există și abordări mai savante, care propun realizarea unor conexiuni directe ale lucrării lui Petronius cu imaginarul cultural roman prin intermediul altor opere celebre ale latinității, spre exemplu *Eneida* lui Vergiliu. În acest caz, juxtapunerea dintre febra

eroică a lui Eurialus, unul din eroii troieni, și situația patetică a lui Encolpius ar fi nu doar plină de umor în sine, ci ar crea și o anumită disonanță comică între categoriile literare ale epicului și romanului (Prag, Repath 2009, 58). Cu alte cuvinte, un cititor care gustă umorul petronian înțelege foarte bine aluziile presărate în text, dar și incapacitatea personajului principal de a se ridica la înălțimea lor, și râde de Encolpius cu un sentiment satisfăcător de superioritate (Severy-Hoven 2014, 13).

Înțelegem acum de ce este atât de ofertantă această cheie de interpretare: pentru că umorul născut din râsul pe seama celui alt rezonează foarte bine și cu cititorul antic, și cu cel de astăzi, este un umor în aceeași măsură primitiv și universal. Și înțelegem și de ce, atunci când este vorba de *Satyricon*, cercetătorii observă umorul în primul rând în scena petrecerii din casa lui Trimalchio, acolo unde majoritatea participanților, prezentați în detaliu de Petronius, sunt deficitari din punct de vedere intelectual și cultural. Altfel spus, este „un simpozion al idioților” (Prag, Repath 2009, 38).

Această perspectivă simplificatoare ridică însă o problemă. Pentru cititorul modern, acest tip de umor funcționează bine doar atunci când reușește să rămână un observator extern, neimplicat, care tratează cu egal interes, sau dezinteres, de pe o poziție superioară, toate personajele, căutând permanent imagini, gesturi sau vorbe care să-i stârnească râsul. Însă talentul narativ al lui Petronius și complexitatea personajului Encolpius sunt elemente de natură să ducă la o implicare mult mai mare a cititorului în poveste prin forțarea adoptării unei perspective subiective – întâmplările sunt narate la persoana I – aparținând unei persoane ale cărei motivații sunt greu de înțeles. Din acest motiv, faptul că destui cercetători nu găsesc prea mult haz în scena ospățului nu este deloc întâmplător. De la arhitectura labirintică a casei lui Trimalchio și până la ritualurile complicate puse în scenă pentru participanți, totul favorizează o anumită rupere de realitate, alunecarea într-un spațiu imaginar seducător și în același timp manipulator, în care sclavii, mâncarea și arta se amestecă, nimic nu este ceea ce pare a fi, iar oaspeții, prinși în capcană, nu se pot sustrage participării la un spectacol care are ca unic scop amuzamentul gazdei. Trimalchio se întrece în a face farse tuturor, servitorilor și oaspeților deopotrivă, iar cititorul modern, pierdut printre ei, dezorientat de decorul în continuă mișcare și lipsit de referințele culturale necesare înțelegerii mecanismelor subtile ale societății în care s-a trezit aruncat, nu prea are motive să râdă.

Desigur, nu putem exclude ideea că autorul roman urmărește să-și distreze contemporanii tocmai prin excesul de fapte narative, care completează și amplifică excesele de toate felurile la care se dedau personajele romanului. În acest sens, este semnificativ faptul că, deși autorul *Satyricon*-ului se inspiră în mod evident din Horațiu și cina lui eşuată (*Satirae* 2.8), el se abate în mod semnificativ de la model. În timp ce Horațiu transformă cina lui Nasidienus într-un dezastru prin prăbușirea bruscă a acoperișului și împrăștierea invitaților (arătându-și astfel disprețul față de astfel de manifestări), ospățul din casa lui Trimalchio pare să continue la nesfârșit. Petronius își supune personajele unei lungi serii de suprastimulări senzoriale (vizuale, olfactive, gustative, tactile), prelungite până la saturație, care-i aduc pe aceștia în pragul îmbolnăvirii. Nenumărate feluri de mâncare sunt introduse în scenă unul după altul cu o „ingeniozitate grotescă”, fiecare fel este însoțit de o iluzie vizuală sau o farsă și toate sunt împănate cu glume ieftine și mișcări de scenă care amețesc mințile participanților

deopotrivă cu stomacurile lor.

Există însă suficiente alte motive de amuzament în *Satyricon*. Nu putem să nu zâmbim atunci când Trimalchio este descris ca „un om tare de soi, care are în tricliniu un orologiu și un trâmbițaș tocmit să-i vestească la fiecare ceas cât a pierdut din viață” (Petronius 1991, 60), sau când oaspeții săi sunt întâmpinați la ușa de intrare în casă de un sclav a cărui unică sarcină este să le strige „Cu piciorul drept!”, aluzie la superstițiile gazdei (Petronius 1991, 66), sau când aflăm că cei doi profesori ai școlii de retorică se numesc Agamemnon și Menelau, trimitere deloc subtilă la conducătorii greci din războiul troian.

Avem, pe de altă parte, mulțimea de ironii la adresa unor personaje pe care autorul reușește să le zugrăvească cu talentul caricaturistului care știe să scoată în evidență cele mai relevante detalii. Iată două exemple:

Profluebant per frontem sudantis acaciae rivi, et inter rugas malarum tantum erat cretae, ut putares detectum parietem nimbo laborare. (*Satyricon* XXIV) „Pe fruntea sa asudată curgeau la vale pâraie de acacia și între ridurile de pe obraji zăcea atâta fard încât puteai crede că ai de-a face cu un perete dărăpănat pe care-l dă gata pentru totdeauna o furtună”⁷.

Nullus sonus unquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit. (*Satyricon* LXVIII) „Niciodată un sunet atât de pițigăiat nu-mi zgâriase în asemenea hal urechile; nu numai că făcea o gălăgie când mai ascuțită, când mai scăzută, greșind în chip barbar, dar sclavul acesta mai amesteca și versuri din atellane, încât, atunci, pentru întâia oară în viața mea, Vergiliu însuși mi-a displăcut”.

De asemenea, omului modern, obișnuit cu acel comic de situație, naiv și exuberant, însoțit de râsete preînregistrate, al serialelor de comedie, îi este ușor să-și imagineze succesiunea de gaguri înșirate „cinematografic” de Petronius în unele din scenele cele mai animate ale romanului. Pentru exemplificare, să citim câteva pasaje:

Cecidit etiam mensa cum argento, et ancillae super torum marcentis excusum forte altius poculum caput tetigit. Ad quem ictum exclamavit ilia pariterque et fures prodidit et partem ebriorum excitavit. Syri illi qui venerant ad praedam, postquam deprehensos se intellexerunt, pai-iter secundum lectum conciderunt, ut putares hoc convenisse, et stertere tanquam olim dormientes coeperunt. (*Satyricon* XXII) „S-a răsturnat și masa, împreună cu argintăria, iar o cupă, căzută întâmplător de sus de tot, a spart capul unei slujnice care sforăia pe un pat. Lovită năprasnic, ea a scos un răcnet care a trădat pe hoți și totodată a trezit o parte dintre bețivani. Sirienii aceia veniți la pradă, după ce au priceput că au fost prinși asupra faptului, s-au azvârlit la picioarele unui pat, amândoi în aceeași clipă, încât ai fi zis că se înțeleseseră dinainte, și au început să sforăie, ca și cum ar fi dormit acolo de când lumea”.

Eumolpus contumeliae impatiens rapit ligneum candelabrum sequiturque

⁷ Traducerea fragmentelor folosite în cadrul acestui articol îi aparține lui Eugen Cizek.

abeuntem et creberrimis ictibus supercilium suum vindicat. Fit concursus familiae liospitumque ebriorum frequentia [...]. Interim coctores insulariique mulcant exelusum et alius veru extis stridentibus plenum in oculos eius intentat, alius furca de carnario rapta statum proeliantis componit. Anus praecipue lippa, sordidissimo praecineta linteo^soleis ligneis imparibus imposita, canem ingentis magnitudinis catena trahit instigatque in Eumolpon. (Satyricon CXV) „Eumolpus, înfuriat din pricina jignirii suferite, a pus mâna pe un candelabru de lemn, a luat-o pe urmele fugarului și și-a răzbunat sprânceana, cărând la lovituri pe spinarea hangiuului. Sclavii și mușterii beți s-au năpustit din toate părțile [...]. Unul umbla să-i vâre în ochi o frigare plină de măruntaie, care încă sfârâiau, altul punea mâna pe o furcă de măcelărie și lua poziție de luptă. Cea mai înverșunată era o babă urduroasă, încinsă cu un șorț cumplit de soios și încălțată cu niște papuci desperecheați. Târa de lanț un dulău cât toate zilele și-l asmuțea împotriva lui Eumolpus”.

Modalitățile în care autorul alege să prezinte locuri, întâmplări sau personaje constituie exemple concludente ale unui talent scriitoricesc autentic, materializat, prin intermediul limbii latine, într-un vizual dens, colorat și animat, care ne amintește în permanență că satira menipee însemna, pentru romani, nu doar text, ci și, sau mai ales, teatru, spectacol, joc de scenă. Exact această materie vizuală abundentă constituie elementul esențial care particularizează stilul lui Petronius.

Efortul pe care scriitorul roman îl angajează în utilizarea, pentru prima dată în proză, a tuturor procedeele literare imaginabile pentru ai face pe cititorii săi să rădă ridică o întrebare legitimă: este *Satyricon* o frescă de moravuri a societății romane a primului secol sau doar un simplu text de divertisment, destinat unui public restrâns? Întrebarea apare frecvent în studiile de literatură antică, fiind practic o reiterare, sub altă formă, a problemei imposibilității de a stabili cu claritate cine a fost cu adevărat Petronius și care a fost intenția sa în privința *Satyricon*-ului. La o primă privire, înclinăm să nu aplicăm textului eticheta generalizantă a frescei de moravuri, în sensul de reflexie a mentalităților unei epoci, deoarece, în ciuda unor intenții satirice evidente ale textului, ansamblul cunoștințelor noastre despre societatea romană, așa cum pot fi ele sistematizate astăzi, pare să indice că majoritatea personajelor petroniene nu sunt nici pe departe reprezentative pentru societatea romană a secolului I. Însă tocmai această dificultate de a le asimila unor tipare rigide, tributare imaginarii modern, le face atât de interesante pentru fiecare nouă generație de cercetători ai operelor antice.

Este foarte probabil ca Petronius să-și fi propus să scrie în primul rând literatură de divertisment, inventând o lume, dacă nu realistă, atunci măcar recognoscibilă, și deci plauzibilă, pentru contemporanii săi. În schimb, pentru cititorul de astăzi, umorul textului petronian provine mai ales din recunoașterea unor tipare de gândire sau de comportament care n-au dispărut în cei 2000 de ani de civilizație care au trecut de la crearea sa. Este un tip de umor în care oricine se poate regăsi, căruia îi lipsește superioritatea copilărească a râsului de ceilalți, dar care poartă cu sine reflecția senină a cunoașterii de sine, o ironie peste timp la adresa naturii umane de care Quintilian ar fi fost mândru.

Bibliografie

- Cicero, Marcus Tullius. 1964. *Ad C. Herennium. De ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*. Traducere de Harry Caplan. London: William Heinemann Ltd.
- Conte, Gian Biagio. 1996. *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon*. University of California Press.
- Huizinga, Johan. 1980. *Homo ludens*. London: Routledge.
- Kierkegaard, Søren. 2009. *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs*. Translating and editing Alastair Hannay. Cambridge: Cambridge University Press.
- Panaiteșcu, Valentin. 2003. *Humorul*. Iași: Polirom.
- *** *Petronius, A Handbook*. 2009. Editors: Jonathan Prag, Ian Repath. Blackwell Publishing.
- Petronius Arbitrator, Gaius. 1991. *Satyricon*. Traducere, prefață și note de Eugen Cizek. Grafică și ilustrație de Mihai Bacinsky. Chișinău: Hyperion.
- Petronius, Seneca Apocolocyntosis*. 1925. Traducere *Satyricon* de Michael Haseltine. London: William Heinemann Ltd.
- Rankin, H. D. 1971. *Petronius the Artist*. Haga: Martinus Nijhoff.
- Rimell, Victoria. 2004. *Petronius and the Anatomy of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seneca, *Apokolokintosys*, Petroniu, *Satyricon*. 1967. Traducere, prefață și note de Eugen Cizek. București: Editura pentru Literatură.
- Severy-Hoven, Beth. 2014. *The Satyricon of Petronius*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Silvestru, Valentin. 1988. *Umorul în literatură și artă*. București: Meridiane.
- Smith, Martin S. 1975. *Petronii Arbitri - Cena Trimalchionis*. Oxford: Clarendon Press.
- Star, Christopher. 2012. *The Empire of the Self*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Webografie

- The Cambridge Companion to Roman Satire* (editor Kirk Freudenburg). 2005. Cambridge: Cambridge University Press. http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol0521803594_CCOL052180_3594A026 (10 noiembrie 2017).

Gabriela RADU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Cartea ca oglindă – *Liber Manualis*

Abstract: (**The Book as a Mirror – *Liber Manualis***) *Liber Manualis* is a valuable document not only as a source of historical knowledge about Carolingian time, but also as an evidence of educational standards achieved by a woman living in Middle Ages society. As a genre, *Liber Manualis* belongs to the category of didactic works. It is the purpose of this article to reveal what makes this writing to leave the template of advice works – the feminine and maternal voice that manage to make itself “heard” beyond the pattern. Although the author follows two traditional genres, the handbook and the mirror, yet the formal frame is repeatedly eluded. The text of the *Manualis* is the only way through Duoda can utter her longing for her son. It is simultaneously, the only maternal image which she is able to offer to her son.

Keywords: handbook, mirror, imagery, canon, subjectivity

Rezumat: *Liber Manualis* este identificat de către însăși autoarea lui, Dhuoda, cu o oglindă (*speculum*), în fapt, un îndreptar de conduită din timpul perioadei carolingiene. Deși modelul literar al manualului este unul tradițional, al cărților de sfaturi, lucrarea nu este tributară convenției. *Liber Manualis* reflectă chipul unei femei, al unei mame și, totodată, al unei femei educate din Evul Mediu. În lucrarea de față, ne propunem să conturăm un „profil” al Dhuodei, – adevăratul model pentru fiul ei, – așa cum se distinge acesta ca urmare a relației strânse pe care Dhuoda o stabilește între ea ca mamă - autoare a cărții, cu propriul fiu – destinat al acestei cărți.

Cuvinte-cheie: manual, speculum, imagine, canon, subiectivitate

*Liber Manualis*¹ este identificat de către însăși autoarea lui, Duoda, cu o oglindă (*speculum*), un îndreptar de conduită destinat fiului cel mare, Wilhelm: „, quod futurum est, habes hic memoriale libbellum moralis, et quasi in picturam specula, me mente et corpore legendo et Deum deprecando intureri possis.” (*Liber Manualis*, 68-69).² Deși modelul literar al alcătuirii manualului este unul tradițional, al cărților de sfaturi, lucrarea nu este una convențională. Scrisă începând cu anul 841, la un an după moartea lui Ludovic cel Cucernic și izbucnirea războiului civil între fiii împăratului, cartea reflectă (deliberat sau nu) „chipul” unei femei. Individualitatea și autoritatea Dhuodei, – adevăratul model pentru fiul ei și relația strânsă pe care Duoda o stabilește între ea ca mamă (*tamen genitrix tua*), – autoare a cărții, cu propriul fiu – destinat și cititor al acestui manual, răzbate din carte așa cum ea însăși o definește: „,Dhuoda quanquam in fragili sensu, inter dignas vivens indigne, *tamen genitrix tua*, fili Wilhelme, ad te nunc meus sermo dirigitur manualis.”³ (*Liber Manualis*, 46).

¹ Termenul latinesc are ca echivalent cuvântul grecesc Ἐγγερίδιον pe care Sf. Augustin l-a ales pentru una dintre operele sale.

² „Pentru viitor, ai aici ca o aducere aminte, o cărtică de sfaturi și, citind-o cu mintea și cu trupul și rugându-te Domnului, poți să mă privești în oglindă, ca pe o imagine.”

³ „Eu, Duoda, deși de sex slab, nevrednică trăind printre femei vrednice, *sunt totuși mama ta*, – fiul meu, Wilhelm, – și către tine se îndreaptă acum cuvintele [acestui] manual” (trad. din lat.).

Autoarea este singura femeie din perioada carolingiană⁴ a cărei scriere s-a păstrat; soție a ducelui de Septimania, Bernard, a dat naștere celor doi fii – Wilhelm (n. 826) și Bernard (841). Despărțită pentru o lungă perioadă de timp de soțul său ale cărui îndatoriri îl obligau să se afle în preajma lui Ludovic cel Cucernic, la Aachen, Duoda a trăit în singurătate, la Uzès, în sudul Franței. După moartea lui Ludovic însă, Bernard a fost nevoit să accepte autoritatea lui Carol cel Pleșuv, unul dintre fiii lui Ludovic, și să-și dea propriul fiu, Wilhelm, drept garanție a supunerii sale.

Duoda începe alcătuirea manualului imediat după trimiterea fiului ei ca ostatic la curtea lui Carol cel Pleșuv, adică în anul 841, când acesta avea patrusprezece ani. În același an, chiar înainte de a fi botezat, și fiul cel mic este luat de lângă mama sa și trimis în Aquitania. În această perioadă tristă și zbuciumată, Duoda scrie manualul pe care îl trimite lui Wilhelm în anul 843. Nu se știe dacă manualul a ajuns la el și dacă a fost citit. Se cunoaște însă că Wilhelm a fost ucis în jurul anului 850, la doar șase ani după condamnarea și executarea tatălui său.

Ca gen, *Liber Manualis* se înscrie în seria scrierilor didactice, gen literar mult practicat în Evul Mediu. Ceea ce face ca această lucrare să se deosebească de tiparul scrierilor de învățături este *vocea* feminină care-o străbate. Modelul literar pe care autoarea îl urmează este unul tradițional, al cărților de sfaturi, în cuprinsul cărora abundă învățămintele și citatele din Scriptură. Dhuoda transcende tiparul, rezultatul fiind un gen mixt de autobiografie epistolară, meditație religioasă și genealogie.

Traducerea textului latin în limba română a fost realizată după *Dhuoda, Handbook for her Warrior Son*, editată și tradusă de Marcelle Thiébaux, Cambridge University Press, 1998.

Așa cum am menționat deja, *Liber Manualis* aparține literaturii medievale de tip *Speculum*. Cu privire la acest aspect, Karen Cherewatuk precizează: „Authors of the *speculum* generally envision for their works a dual purpose: that the mirror presents an ideal image of the good Christian ruler, and that by contemplating that image, the reader would gain a sense of the health (or sickness) of his soul.”⁵ Dar, pe lângă declararea fățișă a aderării la acest tip de lucrare, încă de la începutul cărții sale, Duoda se prezintă ca scriitoare și îndrumătoare: „Volo enim ut simili modo in tribus lineis secundum auctoritatis seriem utilissimum habeat nomen: id est Norma, Forma et Manualis. Quod utrumque hae partes locutionis in nos specietenus continentur cuncta: Norma ex me, Forma in te, Manualis tam ex me quam in te, ex me collectus, in te receptus.”⁶ (*Liber Manualis*, 40).

⁴ Perioada dintre anul 800 până la anul 962, în timpul existenței dinastiei carolingiene și a Imperiului franc (integral sau divizat în trei părți) până la instituirea Sfântului Imperiu Roman, odată cu încoronarea lui Otto I ca împărat romano-german în anul 962.

⁵ Karen Cherewatuk, *Speculum Matris: Duoda's Manual* în *Florilegium* 10 (1988–91), 49–63. (Autorii de *Speculum* au, în general, o dublă intenție pentru operele lor: ca oglinda să prezinte o imagine ideală a unui bun cărmuitor creștin și ca, prin contemplarea acestei imagini, cititorul să dobândească o stare de sănătate (sau boală) a sufletului).

⁶ „Această cârtică dinaintea ta a fost întocmită urmărind trei aspecte: citește-o în întregime și, la sfârșit, vei fi în stare să o înțelegi mai bine. Vreau ca cele trei aspecte să aibă în mod egal cel mai potrivit nume, în acord cu conținutul învățăturii [mele], adică: regula, forma și manualul. Aceste părți ale discursului le reflectă pe de-a-ntregul în noi pe fiecare dintre celelalte: Regula [este] de la mine, Forma [este] în/pe pentru tine, Manualul [este] de la mine tot atât de mult cât [este] pentru tine, compus de mine, primit de tine” (trad. din lat.).

Cercetătorii⁷ care s-au oprit asupra manualului au identificat o diversitate de ipostaze ale Duodei: mamă, scriitoare, creștină, femeie, soție. Dezvăluind trăiri interioare și tulburătoare neliniști sufletești, ipostazele amintite devin *fețe ale oglinzii* și, în cele din urmă, cartea ajunge o oglindă a Sinelui. Deși, cu reținere, Duoda lasă totuși să se întrevadă o lume subiectivă, uneori dramatică prin exprimarea zbuciumului interior provocat de despărțirea de cei dragi și de claustrare. Dincolo de intenția formatoare declarată, manualul poartă amprenta de netăgăduit a subiectivității, încălcând astfel *canonul* cărților de sfaturi.

Uxor. Pentru a configura imaginea Duodei ca soție, plecăm de la observațiile istoricului Georges Duby privitoare la ideologia maritală în Evul Mediu: „Ideologie cu mai multe fețe, desigur. Ea consideră necesară, providențială, supunerea naturală a femeii față de bărbat. Femeia trebuie să fie condusă. Această certitudine își găsește sprijin în textele Scripturii și propune imaginea exemplară a relației bărbat-femeie. Această relație trebuie să fie ierarhică, ocupându-și locul în ordinea ierarhică universală: bărbatul trebuie să țină în frâu femeile care îi sunt încredințate, dar și să le îndrăgească, iar femeile îi datorează respect bărbatului care are putere asupra lor. Un astfel de schimb de *dilectio* și de *reverenda* instituie ordinea în interiorul grupului domestic și în primul rând în ceea ce formează nucleul acestui grup, cuplul conjugal. Dar, despre relația dintre soț și soție, moralisții Bisericii consideră cu dragă inimă că acest alt sentiment, diferit de *dilectio*, pe care ei îl numesc în latină *amor*, trebuie să fie eliminat, pentru că iubirea senzuală, dorința, pornirea trupului constituie o tulburare, o dezordine; în mod normal, el trebuie scos în afara cadrului matrimonial, în spațiul jocului, al gratuității și acesta este locul pe care i-l acordă.” (Georges Duby, 131-132).

Puținele detalii despre începutul vieții maritale a Duodei confirmă punctul de vedere al istoricului Duby; Duoda se referă la soțul ei numindu-l *dominus*, *genitor tuus*, *pater*. Iată câteva exemple: „Anno feliciter. Christo propitio, XI. Domno nostro Ludovico condam fulgente in imperio. Concurrente V. III Kalendarum iulii diem, in Aquisgrani palatio, ad meum dominum tuumque genitorem Bernardum legalis in coniugio accessi uxor.”⁸ (*Liber Manualis*, 48), „Erigat ad summum genitorem prolis”⁹ (*Liber Manualis*, 46) sau „dominus et pater Bernardus” (*Liber Manualis*, 204).

Că Duoda, în circumstanțele separării de proprii copii, s-a supus poruncii *stăpânului* ei, o probează chiar cuvintele ei: „Sed cum diu, ob absentiam praesentiae vestrae, sub iussione senioris mei, in praedicta [...] residerem urbe...”¹⁰ (*Liber Manualis*, 50). Din întreg cuprinsul manualului reiese că Duoda este o soție *exemplară*, supusă voinței soțului care avea drept de decizie totală în privința membrilor familiei sale.

În raport cu copiii săi, femeia nu are dreptul să ia decizii, ci doar să dea unele sfaturi, în timpul vieții soțului său. Acesta poate să o consulte sau nu cu privire la viitorul copiilor, la căsătoria acestora, dar nu este obligat să țină seama de părerea

⁷ Vezi Marcelle Thiebaut Dhuoda, *Handbook for her Warrior Son*, edited and translated by Marcelle Thiébaux, Cambridge University Press, 1998.

⁸ „În al XI-lea an de domnie al domnului nostru, Ludovic, care domnea atunci în strălucire din voința lui Hristos, – în 29 iunie 824, în palatul din Aachen – am fost dată ca soție în căsătorie legitimă *stăpânului meu și tatălui tău*, Bernard.”

⁹ „El să-l înalțe pe culmi pe tatăl acestor vlăstare...”

¹⁰ „Dar întrucât de mult timp [am fost] lipsită de prezența voastră, datorită poruncii *stăpânului meu* ca eu să locuiesc în acest (prestabilit) oraș, deși bucurătoare pentru succesul campaniei lui...”

ei. Astfel că, „amănuntul” că nu de la soțul ei află (*audivi*) soarta fiului ei trimis ca ostatic, ci altminteri, poate să nu surprindă prea mult: „Audivi enim quod genitor tuus Bernardus in manus domni te commendavit Karoli regis”¹¹ (*Liber Manualis*, 50).

Autoritatea părintelui asupra grupului familial apare ca fiind sacră și incontestabilă iar Duoda are grijă ca fiii ei să înțeleagă și să respecte, fără abatere, acest lucru: „Tu ergo, mi filii Wilhelme, audi me admonentem te, abscolta et observa praecepta patris tui.”¹² (*Liber Manualis*, 86) sau „Pro genitori tuo ortor et admonea ut pro eo frequens et assidue orator sis”¹³ (*Liber Manualis*, 198).

Sentimentele datorate de către fii părintelui sunt teama, dragostea și credința – ele nu izvorăsc firesc, ci trebuie învățate: „Qualiter domno et genitori tuo Bernardo, tam praesens quam absens, timere, amare atque fidelis in omnibus esse debeas, insinuare, ut valeo, non pigeo.”¹⁴ (*Liber Manualis*, 84) sau „Ego autem admoneo te [...] ama, time at dilige patrem tuum.”¹⁵ (*Liber Manualis*, 88) sau, din nou, „Time et dilige genitorem tuum” (*Liber Manualis*, 220). Într-un singur rând, Duoda dezvăluie consecința practică a comportamentului pe care-l propune fiului său: odată însușite și respectate aceste linii de conduită, statutul fiului în lume, *in saeculo*, va fi unul apreciat și, deloc de neglijat în circumstanțele veacului al IX-lea, unul sigur: „scitoque, ex illo tuus in saeculo processit status.”¹⁶ (*Liber Manualis*, 88).

Genitrix. Încercând să definească femeia în Evul Mediu, Jacques Le Goff menționa: „Femeia este un pânțec, victima unei fecundități sporite care o face să-și petreacă, înainte de vârsta de patruzeci de ani, jumătate din viață în sarcini. [...] Supusă îndatoririlor de soție, obligată la fidelitatea față de soț și autoritatea lui, ea nu găsește decât compensații limitate în dragostea pentru copii, încredințați cel mai adesea doicilor în copilarie și decimați de îngrozitoarea mortalitate infantilă.” (Le Goff 1999, 23). Absența copiilor din viața Duodei o determină pe aceasta să depășească această limitare a “compensației” în dragostea pentru copii. Din puținele referiri cuprinse în manual cu privire la identitatea Duodei, cele care converg la alcătuirea imaginii materne dețin cea mai mare pondere. Autoarea manualului e conștientă că textul rămâne singura legătură fizică, tangibilă, pe care o poate stabili cu copiii ei: „Quod si absens sum corpore, iste praesens libellus tibi ad mentum reductat...”¹⁷ (*Liber Manualis*, 42). Pe tot parcursul textului este evidentă „reținerea” Duodei de a nu depăși hotarul formal al cărților de învățături. Dragostea maternă arzătoare străpunge acest înveliș convențional și se lasă mărturisită în câteva revărsări textuale emoționante: „Fili, habebis doctores que te plura et ampliora utilitatis doceant documenta, sed non aequali conditione, *animo ardentis in pectore*, sicut ego genitrix tua, fili primogenite.”¹⁸ (*Liber Manualis*, 70)

¹¹ „Am aflat așadar că tatăl tău, Bernard, te-a încredințat [ca ostatec] în mâinile stăpânului [nostru], regele Carol.”

¹² „Tu, fiul meu, Wilhelm, ascultă-mi sfatul și păzește povața tatălui tău.”

¹³ „Te sfătuiesc și te îndemn să te rogi statornic și sârguitor pentru tatăl tău.”

¹⁴ „Nu șovăi să te înveți, pe cât îmi stă în putere, cum să te temi, să-l iubești și să-i fii cu credință lui Bernard, stăpânul și tatăl tău.”

¹⁵ „Așadar, eu te îndemn să-l iubești, să te temi și să-l prețuiești pe tatăl tău.”

¹⁶ „Dă-ți seama că poziția ta în lumea asta, depinde de el.”

¹⁷ „Chiar dacă eu nu sunt prezentă, această cărțică dinaintea ta îți va readuce în minte...”

¹⁸ „Fiul meu, vei avea învățați care să te învețe lucrări mai multe și mai bogate în folos însă nici unul ca mine, mama ta, a cărei inimă arde pentru tine, fiule, primul meu născut.”

sau „ex tuo *desiderio* utrique”¹⁹ (*Liber Manualis*, 50), „*affectu* inserere malui”²⁰ (*Liber Manualis*, 210) sau „Ex nimii amoris dulcedine et desiderio pulcritudinis tuae...”²¹ (*Liber Manualis*, 224).

Foarte puține fragmente expimă explicit sentimentele de dragoste ale Duodei; în finalul cărții a noua, aflăm unul dintre acestea: „Multum a me videtur longior esse. / Cernere volens tuae speciei tenorem.”²² (*Liber Manualis*, 222).

De la început, Duoda distinge între *plurimas* (cele mai multe femei) și ea însăși care nu are parte de această bucurie maternă (*gaudere*): „Cernens plurimas cum suis in saeculo gaudere proles, et me Dhuodanam, o fili Wilhelme, a te elongatam conspiciens procul, ob id quasi anxia et utilitatis desiderio plena”²³ (*Liber Manualis*, 42).

Totodată, proclamă cu fermitate, într-un unic verset din cuprinsul epigramei, că, deși este „nevrednică” – aspect pe care îl menționează frecvent, conform retoricii caracteristice genului literar, – totuși ea este unică într-o singură privință: „Mis michi similem non habebit unquam.”²⁴ (*Liber Manualis*, 46) sau „tamen genitrix tua”²⁵ (*Liber Manualis*) sau „ego Dhuoda genitrix vestra”²⁶ (*Liber Manualis*, 70).

Persoana Duodei este reconstituită fragmentar, din ceea ce lasă ea însăși să fie văzut în oglindă. De foarte puține ori, i se adresează Duoda fiului ei altfel decât prin *fili* (fiule) sau prin *optime prolis*²⁷ (*Liber Manualis*, 220) sau prin *nobilis nate* (*Liber Manualis*, 221), oscilând între respectul convenit unui tânăr de șaisprezece ani și amintirea duioasă a copilului absent. În cartea a noua, îi spune lui Wilhelm, „nobile puer, adsisto in cunctis”²⁸ (*Liber Manualis*, 214) iar în cartea a zecea, mai găsim o dată adresarea *iuvenilis puer*²⁹ (*Liber Manualis*, 220).

Femina. Femeia în Evul Mediu este văzută ca un receptacol al tuturor viciilor: slabă din punct de vedere fizic, incapabilă din punct de vedere intelectual.³⁰ Este Duoda, așa cum o spune ea însăși, doar o ființă fragilă, supusă, devotată – *fragilis, declinans*? „Et quid, situla fragilis, dicam?”³¹ (*Liber Manualis*, 66), mărturisește Duoda; „Dhuoda quanquam in fragili sensu, inter dignas vivens indigne”³² (*Liber Manualis*) sau „quanquam fragilis ad umbram...”³³ (*Liber Manualis*, 62). Aproape că nu există capitole în care Duoda însăși să nu revină asupra neputințelor ei, fie trupești, fie sufletești: „Ego

¹⁹ „datorită dorului de voi amândoi...”

²⁰ „Am ales să inserez, cu afecțiune...”

²¹ „Datorită dulceții iubirii mele pentru tine și dorului de frumusețea ta...”

²² „Pare foarte departe de mine, tânjind să-ți privesc forma feței”.

²³ „Wilhelm, fiul meu, observând că cele mai multe [femei] se bucură [că sunt] cu copiii lor în [această] lume, eu, Duoda, văzându-mă despărțită și departe de tine, pentru acest [motiv] [sunt] nerăbdătoare și plină de dorința de a face ceva folositor [pentru tine].”

²⁴ „Mamă ca mine nu va avea niciodată.”

²⁵ „totuși mama ta...”

²⁶ „Eu, Duoda, mama voastră...”

²⁷ „Nobil vlăstar”.

²⁸ „Nobil copil, în toate îți stau alături.”

²⁹ „Copile nevârstnic...”

³⁰ Cf. Ecaterina Lung, Gheorghe Zbucă. 2003. *Europa medievală (sec. V-XV)*. Editura Fundației României de Măine: București, p. 110.

³¹ „Eu, un ulcior gata să se sfarme...”

³² „Eu, Duoda, deși de sex slab, nevrednică trăind printre femei vrednice, sunt totuși mama ta...”

³³ „Deși neputincioasă ca o umbră...”

autem Dhuoda tepida et desidiosa fragilisque et declinans semper ad ima...³⁴ (*Liber Manualis*, 78). Aproape de finalul manualului, Duoda subliniază iar neputințele sale, ca și cum s-ar fi temut că încercarea la care a purces prin scrierea cărții ar însemna prea mult și e nevoie să revină la “condiția” cuvenită: „incerta consisto, incerta ex meritis, incerta vigore, fragilisque labore per undas conquassor.”³⁵ (*Liber Manualis*, 224).

O recurență covârșitoare o au intervențiile în care Duoda se autodiminuează, dar nu trebuie ignorat că autoarea face acest lucru deliberat, formal, în acord cu convențiile și retorica epocii: ea este neștiutoare – *ignara*: „*Quantum ignara*”³⁶ (*Liber Manualis*, 42), „*Multis plura patent, mihi tamen latent, meae quoque similes, obscurato sensu, carent intellectu, si minus dicam, plus ego.*”³⁷ (*Liber Manualis*, 46) sau „*quasi una ex insipientibus*”³⁸ (*Liber Manualis*, 62). „*Ego enim genitrix tua, licet vilis secundum parvitatem et capacitatem sensus intelligentiae meae...*”³⁹ (*Liber Manualis*, 68) sau, din nou: „...*secundum parvitatem sensus intelligentiae mea*”⁴⁰ (*Liber Manualis*, 182). Ca atare, diminuarea voluntară reprezintă un *topos*, o trăsătură stilistică a scrierilor de gen din perioada medievală.

O altă trăsătură a propriei personalități pe care Duoda o accentuează deliberat, recurent este lipsa de importanță – *indignans, exigua, parvula*: „*licet minima considerans ista...*”⁴¹ (*Liber Manualis*, 66) sau „*in hoc opusculo parvitatatis meae...*”⁴² (*Liber Manualis*, 74), „*Licet sim indignans, fragilis et exul, / Limo revoluta, trahens ad imma.*”⁴³ (*Liber Manualis*, 44) sau „...*quantum indigna, infelixque atque exigua Dhuoda?*”⁴⁴ (*Liber Manualis*, 98). Consecințele concepției teologice asupra femeii, văzută ca păcătoasă prin însăși natura ei, au marcat viața cotidiană a femeilor pe tot parcursul Evului Mediu, și din unele puncte de vedere, și mult mai târziu. „*Tanquam parvula...*”⁴⁵ (*Liber Manualis*, 182).

Infelix. Nu doar nevrednică și neînsemnată se autoproclamă Duoda, ci și nefericită: „*Quid dicam de te, filii, quantum indigna, infelixque atque exigua Dhuoda?*”⁴⁶ (*Liber Manualis*, 98). Nefericirea la care se referă Duoda este provocată, în mare măsură, de separarea de fiii săi; cu toate că, vorbind despre soțul ei, Duoda dovedește o absolută loialitate, totuși, cauza acestei nefericiri poate fi legată și de relația maritală sau, posibil, de precaritatea condiției sale fizice. Interesant este că, indiferent de pricina ascunsă a

³⁴ „Dar eu, Dhuoda, delăsătoare, de vlagă lipsită și fragilă...”

³⁵ „Nesigură sunt, nesigură în privința meritelor, nesigură în privința puterii, lovită cum sunt în mijlocul valurilor, în firava mea trudă.”

³⁶ „Deși sunt neștiutoare...”

³⁷ „Multora le sunt evidente numeroase lucruri, deși mie îmi sunt ascunse, iar celor asemenea mie le lipsește înțelegerea și au o confuză percepție [a lucrurilor]. Dacă spun că unora le lipsește ceva, mă refer înainte de orice la mine.”

³⁸ „ca una dintre cei simpli la minte...”

³⁹ „Și eu, mama ta, cu toate că sunt lipsită de valoare (neînsemnată) datorită micimii (slăbiciunii) și îngustimii înțelegerii mele...”

⁴⁰ „Potrivit slăbiciunii înțelegerii mele...”

⁴¹ „Neînsemnată așa cum sunt...”

⁴² „în această cârtică a nevolniciei mele...”

⁴³ „Lipsită de putere, nevrednică și însingurată / Căzută la pământ, târâtă în adâncuri...”

⁴⁴ „...nevrednica, nefericita și neînsemnata [de mine]?”

⁴⁵ „Neînsemnată, cum sunt...”

⁴⁶ „Ce să-ți mai spun despre tine, fiule, eu, Duoda, nevrednica, nefericita și neînsemnata [de mine]?”

nefericirii sale, Duoda dezvăluie faptul că Wilhelm nu este doar fiul mult iubit, ci și martor al suferinței sale: „Tibi non latet qualiter, pro infirmitatibus meis assiduis, et pro certis ex causis... sustinui”⁴⁷ (*Liber Manualis*, 224).

Din puținele fragmente care oferă date privitoare la evenimentele dramatice care aveau loc în timpul scrierii manualului, unul se găsește în cuprinsul epigramei: „*Sunt michi multae anxiarum turmae, / Flagitans pro illum fragili labore.*”⁴⁸ (*Liber Manualis*, 46). Rândurile în care Duoda își dezvăluie teama și îngrijorarea sunt reduse și concise, dar cu atât mai impresionante cu cât autoarea lor pare că se străduiește să-și zăgăzuiască sentimentele: „*Licet ex multis sim occupata angustiis...*”⁴⁹ (*Liber Manualis*, 50).

Găsim în cartea a IV-a a *Manualului* o aluzie la situația incertă în care se afla familia Duodei: soțul ei, Bernard, lupta alături de Carol cel Pleșuv (rege al francilor între anii 840-877 și împărat al Occidentului între anii 875-877) împotriva fratelui vitreg al acestuia, Pippin (unul dintre cei patru fii ai lui Ludovic cel Cucernic). La vremea scrierii manualului, nu era încă clar care va fi învingătorul și, ca atare, soarta aliaților sau a vasalilor unuia sau a altuia dintre frații depindea de victoria sau eșecul lor. Duoda scrie: „*Luctamen hodie surgit in multis. Timeo enim ne et in te [...] eveniat, fili...*”⁵⁰ (*Liber Manualis*, 130).

O altă aluzie la situația nesigură în care se găsea familia ei la vremea scrierii manualului, este aflată într-un fragment din cartea a opta din care rezultă că Bernard, la momentul respectiv, nu poate dispune de averea sa, după dorință: „*Ex occupationibus enim multis illi non licet ad tempus.*”⁵¹ (*Liber Manualis*, 204).

Auctrix. Domeniile activităților intelectuale erau greu accesibile femeilor în Evul Mediu. Interdicția neo-testamentară privind incapacitatea femeilor de a-i învăța pe alții le-a exclus treptat și de la dreptul de a se instrui ele însele. Dar Duoda este o abatere de la „curent”: aparținând, cel mai probabil, unei familii nobile, înstărite, ea este în stare să scrie în latină în vremea în care limbile vernaculare existau deja și ca limbi scrise.

Identitatea auctorială e precizată de însăși Duoda, chiar de la început când afirmă: „*Hoc opusculum ex nomine meo scriptum in tuam specie tenus formam legendi dirigo gaudens. Quod si absens sum corpore, iste praesens libellus tibi ad mentum reductus quid erga me, cum legeris, debeas agere.*”⁵² (*Liber Manualis*, 42). Primul născut, Wilhelm este destinatarul principal al manualului, dar în cele câteva rânduri de mai jos, Duoda îl numește și pe mezin, al cărui nume nici nu îi era cunoscut încă : „*...fratremque tuum parvulum, cuius modo inscia sum nominis, cum baptismatis in Christo acceperit gratiam, insinuare, nutrire, amare, ac de bono in melius provocare ne pigeas.*”⁵³ (*Liber Manualis*, 70).

Un alt lucru care reiese din text este că Duoda speră ca *Manualul* să aibă și alți cititori decât Wilhelm și Bernard așa cum o dovedesc următoarele două fragmente:

⁴⁷ „Nu-ți este ascuns cât de mult am suferit, datorită deselor mele neputințe și datorită altor pricini...”

⁴⁸ „Sunt multe motive de îngrijorare pentru mine / În vreme ce lupt pentru el cu nevolnicele mele puteri.”

⁴⁹ „Deși sunt copleșită de numeroase temeri...”

⁵⁰ „Astăzi, vrajba se iscă în multe și mă tem ca nu cumva să ți se întâmple și ție...”

⁵¹ „Acum nu îi este îngăduit (tatălui tău)... datorită multelor obligații.”

⁵² „Îți trimit această mică lucrare, scrisă în numele meu, ca o oglindă, pentru a o citi în vederea formării tale. Chiar dacă eu nu sunt prezentă, această cârtică dinaintea ta îți va readuce în minte, când o vei citi, ceea ce trebuie să faci de dragul meu.”

⁵³ „Și când fratele tău cel mic, al cărui nume încă nu îl știu, va fi primit harul botezului întru Hristos, să nu-ți fie greu să-l înveți, să-l încurajezi și să-l iubești...”

„*Sed et istum Manualem quem legis, qui legerit umquam, verba subtu secuntur meditetur ipse, et me, iam quasi intus reclusam, Deo commendet solvendam.*”⁵⁴ (*Liber Manualis*, 228) și „*Ne hinc pertranseat quis, usque dum legat.*”⁵⁵ (*Liber Manualis*, 230) sau „*necnon etiam et illos ad quos hunc libellum ad relegendum ostenderis...*”⁵⁶ (*Liber Manualis*, 58).

Destule sunt pasajele în care Duoda își precizează deschis și ferm proprietatea auctorială; am putea spune că, privată fiind de „dreptul” matern, „marital” etc., singurul lucru care rămâne doar în puterea ei este afirmarea și declararea suveranității auctoriale: „*Licet sint tibi multa adrescentium librorum volumina, hoc opusculum meum tibi placeat frequenter legere.*”⁵⁷ (*Liber Manualis*, 48) sau „*atque hunc codicellum Manualis a me comprehensum*”⁵⁸ (*Liber Manualis*, 70) sau „*Dicta conscripta a me tibi directa*”⁵⁹ (*Liber Manualis*, 220). Dorința explicită a autoarei de a-și afirma prezența, de a face cititorul conștient de abilitățile compoziționale personale, de a crea ceva unic, cu alte cuvinte, intenția de a-și semna lucrarea conduc la ideea că funcția auctorială reprezenta un aspect important pentru autoarea cărții.

Ortatrix. Identitatea formatoare este impusă de autoarea însăși: manualul a fost întocmit urmărind trei aspecte, dintre care unul este *norma ex me*⁶⁰ (*Liber Manualis*, 40) sau „*Invenies in eo (manuale) quidquid in brevi cognoscere malis...*”⁶¹ (*Liber Manualis*, 48), *Ortor te et admonea...*⁶² (*Liber Manualis*, 92) sau *Ego enim ortatrix tua, Dhuoda...*⁶³ (*Liber Manualis*, 148) sau *prout valui ordinatrix tibi astiti in cunctis.*⁶⁴ (*Liber Manualis*, 190).

Intenționând să fie o *oglinďă* pentru Wilhelm, *Liber Manualis* este pentru Duoda, un mijloc de a se salva de uitare – de uitarea din partea fiului, Wilhelm, de uitarea din partea copilului aproape neștiut, Bernard, și, nu în ultimul rând, de uitarea de Sine. Nicăieri, în cuprinsul Manualului, nu se oglindește mai bine *chipul* Duodei, ca în versurile epigramei aflate la începutul cărții:

Doamne, preaînalte Creator al luminii și Ziditor
al stelelor și al cerului, Împărate sfânt, făr’ de început și făr’ de sfârșit,
Hai, Îndurătorule, desăvârșește ceea ce eu am început.
Deși sunt neștiutoare, îți cer înțelepciune,
Urmărind cele plăcute Ție, să fiu în stare
Să urmez, acum și mai departe, calea cea dreaptă.
Oricâte se află în lume, Tu, Întreit și Unic
Îi răsplățești pe ai tăi de-a lungul veacurilor

⁵⁴ „Cât despre cel care va citi, cândva, acest manual pe care îl citești și tu, să se gândească la cuvintele ce urmează mai jos și să-l roage pe Dumnezeu să mă ierte, ca și cum aș fi deja închisă înăuntrul (mormântului).”

⁵⁵ „Să nu treacă cineva pe aici fără să citească.”

⁵⁶ „și, în plus, [apelez] la aceia cărora tu le-ai putea arăta această cârticică spre studiere...”

⁵⁷ „Cu toate că ai putea avea un număr din ce în ce mai mare de cărți, s-ar putea să-ți placă să citești adesea această cârticică a mea.”

⁵⁸ „Acest manual pe care l-am scris...”

⁵⁹ „Cuvintele [ce au fost] scrise, trimise ție de către mine.”

⁶⁰ „Regula [este] de la mine.”

⁶¹ „Veți găsi în această carte, pe scurt, orice vei vrea să cunoașteți...”

⁶² „Te sfătuiesc și te îndemn...”

⁶³ „Ca sfătuitoare a ta, eu, Duoda...”

⁶⁴ „Pe cât am fost în stare, te-am ajutat în toate, ca orânduitoare...”

Dăruiești doar demnități celor vrednici
 și cinstire celor ce Te slujesc.
 Atât cât sunt în stare, în genunchi,
 Îți aduc depline mulțumiri, Ziditorule.
 Dă-mi ajutor, te rog fierbinte
 La cer de mă ridică, la dreapta Ta.
 În acel loc – am crezământ – cei ce cred în Tine
 Își pot afla odihna în Împărăția fără de sfârșit.
 Lipsită de putere, nevrednică și însingurată
 Căzută la pământ, târâtă în adâncuri,
 Este totuși o prietenă care mă însoțește
 Și nu șovăie să-i despovăreze de păcat pe cei ce cred în Tine.
 Centru ce ține bolta cerească
 Marea și ogorul le cuprinzi în palmă
 Ție pe fiul meu, Wilhelm, ți-l încredințez
 Ca să-l îndemni să fie prosper în toate.
 Ore și clipe să se grăbească mereu
 Să te iubească pe Tine, Creatorule, înainte de toate.
 Fiilor Tăi să le pășească alături demn
 Cu pas fericit și iute spre culmi.
 Înspre Tine gândurile să-i fie treze mereu
 Veghind; să trăiască mereu în fericire.
 Lezat dacă este, să nu cadă pradă mâniei niciodată
 Și nici despărțit de cei ce cred în Tine, să nu rătăcească.
 În veselie să se bucure de un drum fericit
 Să tindă spre culmi, strălucind cu virtute.
 Obțină de la Tine cele potrivite mereu
 Tu care dăruiești fără răsplată, dă-i lui
 Virtute ca să știe să se încreadă în Tine, să Te iubească
 Și pe Tine, Sfinte, să Te cinstească cu îndoită recunoștință.
 Vină asupra lui harul Tău nețărnut
 Iar în trup și în suflet, pacea și împăcarea.
 În această lume să prospere împreună cu vlăstarele lui
 În așa fel păstrându-le pe acestea ca să nu le piardă pe celelalte.
 La răstimpuri să recitească acest volum, iar citindu-l
 Cuvintele sfinților să se întipărească în mintea lui.
 Hai, aibă din partea Ta plăcută înțelegere
 Cum, când și cui să-i facă osteneala mai ușoară.
 Etern să urmărească cele patru virtuți,
 În stare fiind să dobândească mai multe.
 Liniștit și mărinimos, devotat și brav
 Niciodată să nu renunțe la cumpătare.
 Mamă ca mine nu va avea niciodată
 Deși sunt nevrednică,
 Ore întregi și clipe, mereu,
 Te rog cu devotament: ai milă de el.
 Sunt multe motive de îngrijorare pentru mine
 În vreme ce lupt pentru el cu nevolnicele mele puteri.
 Aceluia care dăruiește toate bunurile

Îl încredințez pe el care pentru toate recunoștință poartă.
 La necaz, țara și regatul dacă se află,
 Tu singur statornic rămâi.
 Urmăresc cei vrednici țeluri drepte sau nu,
 De vrerea Ta, atârnă totul.
 Ție îți este Împărăția și a Ta este puterea
 Al Tău este belșugul pământului în lumea întreagă,
 Efemere sau nu, toate îți sunt supuse doar Ție.
 Tu Cel care domnești de-a pururea, ai milă de vlăstarele mele!
 Mă rog Ție ca fiii mei, în lumea asta născuți
 Să trăiască și să Te iubească mereu.
 Lămurire de vrei să afli, cititorule,
 Urmărește începutul potrivit al versurilor.
 Estimp, cât de grabnic, vei fi în stare
 Să cunoști cu mintea ceea ce am scris.
 Grabnic, eu, mamă a celor doi băieți,
 Îți cer ca tu să-l implori pe bunul Ziditor
 El să-l înalțe pe culmi pe tatăl acestor vlăstare
 Și să mă alătore lor în Împărăția lui Dumnezeu.

Referințe bibliografice

- Barthes, Roland. 1989. *Death of an Author. Modern Literary Theory: A Reader*. Eds. Philip Rice and Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 114–18.
- Berry, Craig A. 2005. *What Silence Desires: Female Inheritance and the Romance of Property in the Roman de Silence*. Translating Desire in Medieval and Early Modern Literature. Eds. Craig A. Berry and Heather Richardson Hayton. Tempe, Arizona: Arizona Board of Regents.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cherewatuk, Karen. 1988–91. *Speculum Matris: Duoda's Manual. Florilegium 10*: 49–63.
- Clark, Robert L.A. 2002. *Queering Gender and Naturalizing Class in the Roman de Silence*. *Arthuriana* 12.1, 50–63.
- Claussen, M. A. 1996. Fathers of Power and Mothers of Authority: Dhuoda and the Liber manualis. *French Historical Studies* 19.3, 285–309.
- Cornuälle, Heldris de. 1999. *Silence: A Thirteenth-Century French Romance*. Trans and Ed. Sarah Roche-Mahdi. East Lansing: Michigan State UP.
- Dhuoda. 1991. *Handbook for William: A Carolingian Woman's Counsel for Her Son*. Trans. Carol Washington, D. C.: The Catholic University of America Press.
- 1887. *Le Manuel de Dhuoda*. Trans and Ed. Edouard Bondurand. Paris: Picard.
- Duby, Georges. 1992. *Evul Mediu masculin – Despre dragoste și alte eseuri*. Traducere de Constanța și Stelian Oancea. Editura Meridiane: București.
- Keene, Katie. 2004. *„Cherchez Eufeme”: The Evil Queen in Le Roman de Silence*. *Arthuriana* 14.3, 3–22.
- Kinoshita, Sharon. 1995. *Heldris de Cornuälle's Roman de Silence and the Feudal Politics of Lineage*. *PMLA* 110.3, 397–409.
- Labbie, Erin F. 1997. *The Specular Image of the Gender-Neutral Name: Naming Silence in Le Roman de Silence*. *Arthuriana* 7.2, 63–76.
- Goff, J. Le (coordonator). 1999. *Omul Medieval*. Traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocar. Postfață de Alexandru-Florin Platon. Polirom.

Maria SUBI
(Universitatea de Vest
din Timișoara) | „Anatomia femeii ideale”
în Roma antică

Abstract: (“The Anatomy of the Ideal Woman” in Ancient Rome) Being always the center of attention, eulogized by poets of all times, the feminine beauty has been differently perceived throughout the ages, since every period had had its own standards or criteria for defining physical perfection. Which were the exact aesthetical norms in ancient Rome? – the answer to this question will be pursued within the pages of the current paper, intended to offer an “anatomy of the ideal woman” as reflected in the works of Latin writers, but also in the plastic arts. Thus, a major requirement has to do with corporeal chromatics which, according to public opinion at the time, must be colored in white-rosy hues, characteristic for the much desired lilies-and-roses mingling complexion: *rosae fulgent inter sua lilia mixtae* (Ovidius). Natural or feigned through various artificial makeups, this color, varying from *candor* to *rubor*, is accompanied in descriptions by details referring to the proportions of the feminine body, which is characterized by grace, slenderness, and the delicacy of its contours. On the other side, the hairstyle of such a beauty features long hair, loosely falling in rich waves (*crines uberrimi*), curly (*flexi*) and with color streaks – from shiny gold (*aurum coruscans*) to dark crow-like black (*corvina nigredine*). In all this chromatic variance there is a primary color: yellow, expressed through terms like: *aurum*, *aurēus*, *auricōmus*, *flavus*, *flavens*, *fulvus*, *crocēus*. Bodily “candor”¹ and the fair-hair are associated in literary texts with bright eyes (like the stars, *ut sidus*) and a miniature mouth (*oscūlum*) whose exquisite shape resembles the outline of statuary masterpieces. By accruing a series of such qualities, presented in superlatives, the feminine figure becomes the image of an ineffable beauty, whose perfection cannot be described in words: *Nulla vox est quae formam eius possit comprehendere* (Petronius).

Keywords: feminine beauty, corporeal chromatics, slenderness, hair, eyes, mouth, perfection

Rezumat: Aflată mereu în centrul atenției, cântată de poezii tuturor timpurilor, frumusețea femeii a fost percepută diferit de la o epocă la alta, dat fiind că fiecare perioadă și-a avut propriile standarde, propriile criterii de apreciere a perfecțiunii fizice. Care sunt aceste canoane estetice în spațiul Romei antice – iată o întrebare ce cată să aște un răspuns în paginile lucrării de față, lucrare menită să ofere o „anatomie a femeii ideale”, așa cum se reflectă ea în operele scriitorilor latini, dar și în artele plastice. Astfel, o primă cerință, fundamentală, se referă la cromatismul corporal, care, pentru a corespunde gusturilor vremii, trebuia să fie unul în tonuri alb-trandafirii, definitorii pentru mult râvnitul ten de crini și roze: *rosae fulgent inter sua lilia mixtae* (Ovidius). Naturală sau obținută prin diverse artificii cosmetice, culoarea aceasta, în nuanțe de *candor* și *rubor*, se însoțește în descrieri cu detalii referitoare la proporțiile trupului feminin, ce se distinge prin grație, suplețe și gingășia conturilor sale. Pe de altă parte, podoaba capilară a unei atare frumuseți este părul lung, care se răsfire în cosițe bogate (*crines uberrimi*), ondulate (*flexi*) și felurit nuanțate – de la auriul strălucitor (*aurum coruscans*) la negrul-corb (*corvina nigredine*). În toată această varietate cromatică, există însă o culoare pre-dilectă: galbenul, iar termenii emblematici pentru aceasta sunt: *aurum*, *aurēus*, *auricōmus*, *flavus*, *flavens*, *fulvus*, *crocēus*. „Candoarea”² pielii și blondul pletelor se asociază, în textele literare, cu ochii strălucitori (ca stelele, *ut sidus*) și cu gura mică (*oscūlum*), ce amintește, cu forma sa încântătoare, tiparele unor capodopere statuare. Cumulând un șir de asemenea calități, înfățișate la superlativ, imaginea feminină devine imaginea unei frumuseți desăvârșite, a cărei perfecțiune nu poate fi cuprinsă în limitele graiului omenesc: *Nulla vox est quae formam eius possit comprehendere* (Petronius).

Cuvinte-cheie: frumusețe feminină, cromatism corporal, suplețe, păr, ochi, gură, perfecțiune

¹ See *candor* “whiteness” (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/candor>).

² Termenul *candoare* e utilizat, în cuprinsul acestei lucrări, cu sensul cromatic pe care îl avea etimonul său latin: *candor* ‘alb strălucitor’ (vezi Subi 2013, 196-204).

Aflată mereu în centrul atenției, cântată de poezii tuturor timpurilor, frumusețea femeii a fost percepută diferit de la o epocă la alta, dat fiind că fiecare perioadă și-a avut propriile standarde, propriile criterii de apreciere a perfecțiunii fizice. Care sunt aceste canoane estetice în spațiul Romei antice – iată o întrebare ce cată să afle un răspuns în paginile lucrării de față, lucrare menită să schițeze doar o sumară „anatomie a femeii ideale”³, așa cum se reflectă ea în operele scriitorilor latini, dar și în artele plastice.

Între cerințele impuse eternului feminin, o primă cerință, fundamentală, se referă la cromatismul corporal, care, pentru a corespunde gusturilor vremii, trebuia să fie de un alb imaculat (Pelletier-Michaud 2007, 103-110; cf. André 1949, 324; Subi 2013, 197-198). Asociat îndeobște cu noțiunea de suavitate, grație și puritate, castitate (Pelletier-Michaud 2007, 109), albul tenului constituia, pentru mentalul antic, o marcă estetică, dar și o marcă socială, culoarea trupului deosebind-o pe femeia de rând, *rubicunda* (Ovidius, *Medicamina faciei*, 13; Martialis, VI, 64, 3), înnegrită de soare în cursul istovitoarelor munci campestre, de femeia elegantă, din înalta societate, care își conserva „cândoarea” pielii în interiorul casei sale (André 1949, 324, 401; Pelletier-Michaud 2007, 104-106), iar când ieșea din casă, se proteja cu o umbrelă – *umbrella* sau *umbraculum* –, purtată de o sclavă însoțitoare (Lascu 1965, 201).

Puternic valorizat, acest tip de carnație se raportează frecvent, din nevoia de expresivitate, la felurite elemente aparținând universului sensibil, cum sunt argintul, crinul, fildeșul, laptele, marmura, mălinul, nufărul, zăpada etc. (cf. Subi, II, 2015, 95). În consecință, alături de termenii *candor*,-*ōris* și *candidus*(3) ‘alb strălucitor’, se înșiră corespondenții lor figurați: *argentum*,-*i* și *argentus*(3) ‘alb argintiu’; *ebur*,-*ōris* și *eborēus*(3) sau *eburneus*(3) ‘alb fildeșiu, ivoriu’; *lac*, *lactis* și *lacteus*(3)/ *lactēolus*(3)/ *lactens*,-*ntis* ‘alb ca laptele’; *ligustrum*,-*i* ‘mălinul’; *līlīum*,-*ī* ‘crinul’; *lōtōs* (*lotus*),-*ī* ‘nufărul’; *marmor*,-*ōris* și *marmorēus*(3) ‘alb ca marmura’; *nix*, *nivis* și *nivēus*(3) ‘alb ninsuriu’ etc. Utilizați, în limbajul artistic, pentru descrierea nurilor feminini, ei redau „diverse nuanțe din gama candorii, laolaltă cu ideea de strălucire, finețe, luminozitate, gingașie, delicatețe, farmec etc.” (Subi, II, 2015, 95):

lacteolae [...] *puellae* (Catullus LV, 17) „dalbele fete”; *luctentis* [...] *papillas* (Catullus, LXIV, 66) „sânii albi ca laptele”; *niveis* [...] *diva lacertis* (Vergilius, *Aen.*, VIII, 387) „zeița cu brațe albe ca zăpada”; *Nerine Galatea*, [...] *candidior cycnis* (Vergilius, *B.*, VII, 37-38) „Nereidă Galatea, mai albă decât lebedele”; *Marmorea* [...] *bracchia* (*Appendix Vergiliana*, *Ciris*, 449) „brațe albe ca marmura”; *candidos* [...] *umeros* (Horatius, *Carmina*, I, 13, 9-10) „umeri albi”; *Aurora* [...] *candida* (Corpus Tibull., I, 3, 93-94) „dalba Auroră”; *pleno teneram candore puellam* (Propertius, II, 25, 42) „o copilă fragedă, de o albeață desăvârșită”; *niveas* [...] *manus* (Propertius, III, VI, 14) „măinile de omăt”; *eburnea* [...] *bracchia Sithonia candidiora nive* (Ovidius, *Amores*, III, VII, 7-8) „brațele ivorii, mai albe decât zăpada tracică”; *pectora vel puris nivibus vel lacte* [...] *candidiora* (Ovidius, *Heroides*, XVI, 251-252) „sâni mai albi decât zăpada curată sau decât laptele”; *eburnea cervix* (Ovidius, *Heroides*, XX, 57) „gâtul ivoriu”; *Tergaque* [...] *eburnea* (Ovidius, *Met.*, X, 592) „spinarea ca de fildeș”; *Candidior folio nivei Galatea ligustri* (Ovidius, *Met.*, XIII, 789) „Galatea, mai albă decât pe-

³ Sintagmă preluată de la George Călinescu, ce își intitulează un capitol din studiul său consacrat operei lui Mihai Eminescu *Anatomia femeii ideale* (Călinescu 1976, 235).

tala mălinului ninsuriu”; *Iam mentum, iam cervix, iam manus, iam pedum candor [...]: Parium marmor extinxerat* (Petronius, CXXVI) „Bărbia, grumazul, mâinile și picioarele alb-strălucitoare [...] făcuseră să pălească marmura de Paros”; *Loto candidior puella cycno, / Argentio, nive, lilio, ligustro* (Martialis, I, 115, 2-3) „o copilă mai albă decât nufărul sau lebăda, decât argintul sau zăpada, decât crinul sau floarea de mălin” (traduceri M. S.).

Plasticizat prin asemenea referințe concrete, tenul liliat se însoțește însă constant, în portretistica literară, cu roșul (*rubor, -ōris*) – culoare pusă în legătură cu libidoul, cu erosul (Chevalier, Gheerbrant 1995, 172-173; cf. Subi 2016, 59), zeul iubirii, Amor, fiind *purpureus [...]* *Amor* (Ovidius, *Amores*, II, 1, 38). Asocierea albului virginal cu roșul erotizat exprimă, în termenii poeziei latine, cea dintâi manifestare a dorinței, întâlnirea virginității cu sexualitatea (vezi Pelletier-Michaud 2007, 115-120; cf. Subi 2016, 59): «La rencontre du blanc, la couleur de la virginité et de la pureté des sentiments, avec le rouge, fortement associé à l'érotisme, forme un contraste frappant, qui évoque de façon très parlante l'éveil à la sexualité» (Pelletier-Michaud 2007, 115-116). Tonurile alb-trandafirii conturează, așadar, un gen de frumusețe suavă, ce evocă, sugestiv, coloritul și prospețimea florală, «la grâce de la fleur autant que sa nuance» (André 1949, 324):

Lilia non domina sint magis alba mea; / Ut Maeotica nix minio si certet Hiberō, / Utque rosae puro lacte natant folia (Propertius, II, 3, 10-12) „Crinii în albul lor pur n-ar fi ca doamna-mi mai albi; / Cum un maeotic omăt s-ar întrece cu miniu hiberic; / Cum într-un lapte curat roze-n petale plutesc” (p. 69-71); *cui plurimus ignem / Subjecit rubor et calefacta per ora cucurrit. / Indum sanguineo veluti violaverit ostro / Si quis ebur, aut mixta rubent ibi lilia multa / Alba rosa: tales virgo dabat ore colores* (Vergilius, *Aen.*, XII, 65-69) „Sfiala îi împurpură făptura / Și-n fierbântând-o, i curge-n mădulare. / Așa se-ntâmplă dacă fildeș indic / Cu purpur cineva îl umezește; / Sau când, pe câmpul plin cu crini ca neaua, / S-amestecă belșug de roșii roze: / La fel de roșu e și chipul fetei” (p. 584); *Erubuit. „Decet alba quidem pudor ora”* (Ovidius, *Amores*, I, 8, 35) „Fata roși. «Îți stă bine sfiala pe fața ta albă»” (p. 20); *at illi / Conscia purpureus venit in ora pudor, / Quale coloratum Tithoni coniuge caelum / Subrubet, aut sponso visa puella novo; / Quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae [...]. / Hic erat aut alicui color ille simillimus horum, / Et numquam visu pulchrior illa fuit* (Ovidius, *Amores*, II, 5, 33-36, 41-42) „iară dânzei / I se suise-n obraji purpura vinei ce-avea. / Cerul așa se roșișe-naintea soției lui Tithon / Și o fecioară la fel, când pe-al ei mire-a văzut, / Amestecați printre crini tot așa strălucesc trandafirii [...]; / Astfel văzui și la ea preschimbându-și colorile fața / Și ca atunci năicând ea mai frumoasă n-a fost” (p. 39); *Candida candorem roseo suffusa rubore / Ante fuit; niveo lucet in ore rubor* (Ovidius, *Amores*, III, 3, 5-6) „Trandafirii rumenelii i-nfloareau pe obraji altădată: / Îi rumenesc și acum dalbii obraji ca de nea” (p. 62); *Servetur facies ista fruenda mihi. / Serventur vultus ad nostra incendia nati, // Quique subest niveo lenis in ore rubor* (Ovidius, *Heroides*, XX, 118-120) „Farmecul să ți-l păstrezi, vreau să mă bucur de el; / De trăsăturile feței, de pielea ta albă ca neaua, / De-mbujorații obraji ce-nflăcărează-al meu piept” (p. 146); *Inque puellari corpus candore ruborem / Traxerat* (Ovidius, *Met.*, X, 594-595) „Albul ei trup de fecioară acuma roșise” (p. 513)⁴.

⁴ Cf. și: *Candida contempsi, nisi quae suffusa rubore / Vernarent propriis ora serena rosis* (Maximianus,

Element definitoriu pentru tipul de „beauté idéale” (André 1949, 326; cf. Subi, II, 2015, 91), tip reprodus de autorii antici în paginile lor, mult râvnitul ten de crini și roze constituia o preocupare majoră pentru frumoasele Romei, mari amatoare de trucuri cosmetice (vezi Pelletier-Michaud 2007, 104-105; cf. Subi 2013, 198): *Scitis et inducta candorem quaerere creta:/ Sanguine quae vero non rubet, arte rubet* (Ovidius, *Ars amandi*, III, 199-200) „Dați feței voastre albeață cu ceara-adunată-n știubeie/ Și rumeneală-n obraji, dacă din fire n-aveți” (p. 211). Bun cunoscător al unor asemenea meșteșuguri, poetul sulmonez oferă câteva sfaturi pertinente cu privire la *medicamenta candoris et ruboris* (Cicero, *Orator*, 79, 1) „sulimanuri de albit și înroșit fața”:

Pallida purpureis spargat sua corpora virgis,/ Nigrrior ad Pharii confuge piscis opem (Ovidius, *Ars amandi*, III, 269-270) „Pielea de-i albă, să-i dai prin unsoni purpurie culoare:/ Oacheșă, cu alifii de crocodil s-o albești” (p. 213); *Dic age, cum teneros somnus dimiserit artus./ Candida quo possint ora nitere modo!* (Ovidius, *Medicamina faciei*, 51-52) „Am să vă-nvăț cum să dați feței voastre o vie albeață, / Când risipit vă e-n zori somnul din fragedul trup” (p. 232); *Tempore sint parvo molli licet illita vultu,/ Haerebit toto nullus in ore color* (Ovidius, *Medicamina faciei*, 97-98) „Numai puțin timp de ungi fața ta cu-alifia aceasta,/ O vei vedea în curând îmbujorându-se mult” (p. 233).

Dar tot el le recomandă femeilor să țină secrete artificiile lor, pentru a crea impresia unui colorit natural, căci „mieux vaut laisser croire aux hommes que leur blancheur (*candor*) est naturelle” (Pelletier-Michaud 2007, 105; cf. Subi 2013, 198):

Tu quoque dum coleris, nos te dormire putemus;/ Aptius a summa conspiciere manu./ Cur mihi nota tuo causa est candoris in ore?/ Claude forem thalami! quid rude prodis opus/ Multa viros nescire decet; pars maxima rerum/ Offendat, si non interiora tegas [...]/ Nec nisi summotis forma paranda viris (Ovidius, *Ars amandi*, III, 225-230) „Lasă-ne dară să credem că dormi câtă vreme-ți faci dresuri:/ Mândră să ni te arăți, când cu găteala-ai sfârșit./ Oare de ce să știu eu din ce pricini ți-e fața ca neaua?! Timpul cât te dichisești să te închizi în iatac./ Nu este bine pe toate să vi le cunoască bărbații:/ Multe îi supără chiar, când nu le faci într-ascuns [...]/ Cu sulimanuri, și voi, dați când bărbații lipsesc” (p. 212).

Natīva vel fucāta, naturală sau artificială, cromatica aceasta facială, în nuanțe de *candor* și *rubor*, se însoțește în descrieri cu alte detalii de ordin fizic. Găsim astfel câteva mențiuni referitoare la proporțiile corpului feminin, ce cată să atragă prin grație, suplețe și finețea conturilor sale: *dēcens,-ntis* „bine făcut, armonios, frumos, încântător”; *dēlicātus*(3) „delicat, fin, suav”; *dorcās,-ādis* „gazelă”; (fig.) „fată zveltă”; *grācīlis*(2) „subțire, suplu”; *mollis,-e* „mlădiu, gingaș”; *tēner*(3) „fraged, tânăr, delicat”; *grācīlītās,-ātis* „subțirime, zveltețe, finețe”; *subtīlītās,-ātis* „subțirime, gingașie”; *tēnērītās,-ātis* „frăgezime, delicatețe” etc. sunt vocabule ce ilustrează aceste însușiri. Iată o suită de exemple, extrase din limbajul poeziei latine:

Elegiae, I, 89-90) „Nu am pus niciun preț pe o față cu pielea albă, dacă, rumenindu-se, nu înflorește vesel cu trandafirii obrazilor ei” (trad. M. S.).

*Nam faciunt homines plerumque cupidine caeca/ Et tribuunt ea quae non sunt his commoda vere./ Multimodis igitur pravas turpisque videmus/ Esse in deliciis [...], nervosa et lignea **dorcus** (Lucretius, IV, 1153-1156, 1161) „Patima ochii orbindu-i, adesea închipuie omul./ Dând însușiri ce iubita de fapt nicidecum nu le are./ Deci nu odată vedem cum femeia cea strâmbă și hâdă/ Încă deșteaptă plăceri [...], nervoasa, uscata/ E o «gazelă»” (p. 170-171); *Cui cum sit viridissimo nupta flore puella/ Et puella tenellulo **delicatior** haedo./ Adservanda nigerrimis diligentius uvis* (Catullus, XVII, 14-16) „El de soție și-a luat un drăgălaș bujor de fată./ Mai fragedă decât un ied, o fată ce-ar fi trebuit/ Păzită de bărbatul ei ca strugurul cel pârguit!” (p. 43); *Manet sub Iove frigido/ Venator **tenerae** coniugis inmemor./ Seu visa est catulis cervae fidelibus* (Horatius, *Carmina*, I, I, 25-27) „De frageda soție uitând, sub cer de iarnă./ noptează vânătorul când câinii simt vreo ciută” (p. 73); *Dianam **tenerae** dicite virgines* (Horatius, *Carmina*, I, XXI, 1) „Gingașe virgini romane, pe Diana s-o cântați” (p. 109); *Nec [...] cohaere/ Nec **tenerum** duro cum pede iunge pedem* (Ovidius, *Amores*, I, IV, 43-44) „să-n-apropii [...]/ Nici piciorușu-ți gingaș de grosolanu-i picior” (p. 13); *At facie **tenerae** laudata saepe puellae./ Ad vatem, pretium carminis, ipsa venit* (Ovidius, *Amores*, II, I, 33-34) „Dar frumusețea plâpândă a unei copile de laud./ Ea va veni la poet să-i mulțumească de cânt” (p. 34); *altera dura est –/ At poterit tacto **mollior** esse viro* (Ovidius, *Amores*, II, IV, 23-24) „Cealaltă-i țepoasă./ Când o voi strânge la piept mai mlădioasă va fi!” (p. 37); *Illa placet gestu numerosaque brachia ducit// Et **tenerum** molli torquet ab arte latus* (Ovidius, *Amores*, II, IV, 29-30) „Cealaltă-mi place că-n joc așa multe mișcări de braț face./ Tânăru-i trup mlădiind într-o măsură de danț” (p. 37); *Longa **decensque** fuit – longa **decensque** manet* (Ovidius, *Amores*, III, III, 7-8) „Naltă, mlădie a fost; naltă, mlădie-a rămas” (p. 62); *Respice praeterea, post vos quicumque sedebit./ Ne premat opposito **mollia** terga genu* (Ovidius, *Ars amandi*, I, 157-158) „La privitorul din spate ia seama să-și strângă genunchii./ Gingașii umeri ai ei să nu-i apese cumva” (p. 165); *At vestrae matres **teneras** peperere puellas* (Ovidius, *Medicamina faciei*, 17) „Dar se născură gingașe copile din mamele voastre” (p. 231); *Dic age, cum **teneros** somnus dimiserit artus./ Candida quo possint ora nitere modo!* (Ovidius, *Medicamina faciei*, 51-52) „Am să vă-nvăț cum să dați feței voastre o vie albeață, / Când risipit vă e-n zori somnul din fragedul trup” (p. 232).*

Comparația – exploatată în limbajul poetic – a femeii cu trestia (*gracilis [...]* *harundo*) sau frunza de plop (*populeas [...]* *comas*) sugerează, de asemenea, fragilitatea și finețea, calități feminine prin excelență:

*Exanimis artus et membra tremantia vidi –/ Ut cum **populeas** ventilat aura **comas**./ Ut leni Zephyro **gracilis** vibratur **harundo*** (Ovidius, *Amores*, I, VII, 53-55) „Ca amorțită-o-văzui, era toată cuprinsă de tremur./ Cum sub o boare de vânt freamătă frunza la plopi./ Cum de zefirul molatic tresaltă subțirele trestii” (p. 19).

Proza latină ne oferă, la rândul său, o admirabilă schiță a unei frumuseți plâpânde (*delicatam matronam*), pe care o contrapune figurii masiv-grotești a personajului zoomorf, pentru a o plasticiza apoi printr-o imagine sugestivă (*lacte ac melle confecta membra*):

Sed angebar plane non exili metu reputans, quem ad modum tantis tamque magis cruribus possem delicatam matronam inscendere vel tam lucida tamque tenera et lacte ac melle confecta membra duris unguibus complecti (Apuleius, *Met.*, X, 22) „Dar ceea ce mă chinuia și mă neliniștea cel mai mult era să știu cum aș putea, cu picioarele mele atât de groase și de lungi, să mă sui pe o femeie așa de delicată, sau să strâng cu niște copite așa de tari, membre atât de diafane și de moi încât le-ai fi crezut plămădite din lapte și din miere” (p. 174).

Aceiași autor realizează o remarcabilă sinteză a multiplelor farmece feminine, într-un portret încântător, consacrat zeiței Venus, ale cărei atribute sunt grația, splendoarea divină a carnației, perfecțiunea formelor, liniile voluptuoase ale trupului, mișcărilor suave și mlădioase etc.:

Super has introcessit alia, visendo decore praepollens, gratia coloris ambrosiei designans Venerem, qualis fuit Venus, cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem. Quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter nunc lasciviens reflabat, ut dimota pateret flos aetatae, nunc luxurians aspirabat, ut adhaerens pressule membrorum voluptatem graphice liniaret (Apuleius, *Met.*, X, 31) „Apoi apăru o a treia, de o frumusețe răpitoare. Grația-i fără pereche și via strălucire a divinilor ei obraji o arăta a fi Venus, așa cum trebuie să fi fost când era fecioară. Corpul gol și fără nici un voal permitea să i se vadă desăvârșita frumusețe a formelor, cu excepția fermecătorului ei sex, pe care-i umbrea un văl diafan de mătase. Zefirul, din cale-afară de curios, suflând cu dragoste, în nebuna lui zburdălnicie, când umfla și îndepărta vălul, lăsând să se vadă floarea castității, când cu o suflare mai puternică îl lăsa în jos și-i lipsea strâns pe trupul zeiței, făcând să-i iasă perfect în relief fermecătoarele rotunjimi ale membrelor” (p. 180); *Iam tibiae multiforabiles cantus Lydios dulciter consonant. Quibus spectatorum pectora suae mulcentibus, longe suavior Venus placide commoveri cunctantique lente vestigio et leniter fluctuante spinula et sensim adnutante capite coepit incedere mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus et nunc mite coniventibus nunc acre comminantibus gestire pupulis et nonnumquam saltare solis oculis* (Apuleius, *Met.*, X, 32) „După aceea, flautele cu mai multe găuri începură să cânte duios arii lidiene, care umplură de plăcere inimile spectatorilor, dar încântarea lor deveni și mai intensă când Venus începu să danseze. Pașii săi erau la început ușori și șovăielnici, dar legănarea de luntre a spatelui se comunică pe nesimțite capului și delicatele ei gesturi se mișcau după dulcile și armonioasele sunete ale flautelor. Ochii ei, pe jumătate închiși, când sunt înecați de o dulce bucurie, când sunt plini de foc, amenințatori, și uneori ea dansa numai din ochi” (p. 181).

Reprezentări ditirambice ale nurilor feminine ne întâmpină și la poetul din Sulmona, care își punctează discursul cu un șir de exclamații retorice, menite să marcheze, stilistic, superlativul calităților trupești:

Ut stetit ante oculos posito velamine nostros,/ In toto nusquam corpore menda fuit./ Quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!// Forma papillarum quam fuit apta premi!// Quam castigato planus sub pectore venter!// Quantum et quale latus! quam iuvenale femur!// Singula quid referam? nil non laudabile vidi

(Ovidius, *Amores*, I, V, 17-24) „Când răsări dintre văluri în fața privirilor mele,/ N-aveai, pe tot trupul ei, unde să afli cusur./ Ce mi-a fost dat să privesc și s-ating, o! ce umeri, ce brațe!/ Pieptul așa de frumos parc-aștepta mângâieri!/ Pântecul neted, întins sub a sânilor plină-arcuire,/ Mijlocul încântător, coapsele ei tinerești!/ Ce să le-nșir eu în parte, că toate erau o minune!” (p. 15).

Dar un corp bine proporționat și atrăgător nu înseamnă, în mentalul antic, o siluetă filiformă, anorectică, după tiparele contemporane. Prin urmare, Maximianus, un poet elegiac din secolul al VI-lea e.n., face distincție între *gracilis* și *macra puella* și își exprimă dorința de a avea o iubită cu forme seducătoare, una care „nu-i subțire, ci-implinită,/ Încât ai ce strânge-n brațe – numai bună de iubită” (Eminescu [2001], 177):

Quaerebam gracilem, sed quae non macra fuisset./ Carnis ad officium carnea membra placent./ Sit quod in amplexu delectet stringere corpus./ Ne laedant pressum quaelibet ossa latus (Elegiae, I, 85-88) „Îmi doream o fată zveltă, dar care să nu fie slabă: un trup implinit e plăcut pentru ale trupului cerințe. Să fie un corp pe care să-ți placă să-l strângi în brațe și oasele lui să nu te împungă în coaste, când îl îmbrățișezi” (trad. M. S.).

În termeni asemănători, este elogiată constituția unei tinere fete într-o piesă a lui Terentius, ce recurge, în prezentarea sa, la stilul eliptic, propriu limbii vorbite:

Parmeno. Quid tua istaec? Chaerea. Nova figura oris. Parmeno. Papae./ Chaerea. Color veru', corpu' solidum et suci plenum. Parmeno. Anni? Chaerea. Anni? sedecim./ Parmeno. Flos ipse (Eunuchus, 317-319) Parmeno „A ta cum este?” Chaerea „De-o rară frumusețe.” Parmeno „Ha!” Chaerea „Culoarea, trupul – minunate.” Parmeno „Ce vârstă?” Chaerea „Șaisprezece ani.” Parmeno „E ca o floare” (1, p. 128-129).

Portretizarea unei astfel de *virgo*, cu un fizic robust și plin de forță (*corpu' solidum et suci plenum*) se raportează antitetic la imaginea – dezagreabilă, din punctul de vedere al personajului masculin – a unor fete slabe, subnutrite, subțiri ca trestia (*iunceas*):

Haud simili' virgost virginum nostrarum, quas matres student/ Demissis umeris esse, vincto pectore, ut gracilae sient./ Siquaest habitior paullo pugilem esse aiunt, deducunt cibum:/ Tam etsi bonast natura, reddunt curatura iunceas (Eunuchus, 313-316) „E-o fată nu ca ale noastre, a' căror mame le coboară/ Anume umerii, și pieptul li-l strâng, să pară cât mai zvelte;/ Pe trupeșă-o numesc atletă, încep să-i dea pe sponci mâncare,/ Și cât de bună-i e plămada, curând ca trestia se face” (1, p. 128).

Distincția dintre zveltețe și slăbiciunea de tip „piele și os” (*gracilitas* și *macies*) îl preocupă și pe Ovidius, care oferă îndrăgostiților câteva recomandări în ce privește minimalizarea, mascarea sau accentuarea unor defecte ale etern femininului – sfaturi menite fie să cosmetizeze imaginea persoanei iubite, fie să servească drept remedii iubirii (*remedia amoris*):

it *gracilis*, macie quae male viva sua est;/ Dic habilem, quaecumque brevis, quae turgida, plenam,/ Et lateat vitium proximitate boni (*Ars amandi*, II, 660-662) „Piele și os dacă e, trasă, să-i zici, prin inel./ Este bondoacă? Vioaie-i vei spune; de-i grasă, – voinică;/ Astfel la orice cusur dă nume bun, potrivit” (p. 202); *Quae nimium gracilis, pleno velamina filo/ Sumat, et ex umeris latus amictus eat* (*Ars amandi*, III, 267-268) „De ești slăbuță, țesuturi mai groase îmbracă pe tine,/ Iar peste umerii tăi mantie largă s-arunci” (p. 213); *Qua potes, in peius dotes deflecte puellae,/ Iudiciumque brevi limite falle tuum./ Turgida, si plena est, si fusca est, nigra vocetur:/ In gracili macies crimen habere potest* (*Remedia amoris*, 325-328) „Scade cât poți însușirile fetei: ușor treci hotarul/ Dintre ce-i bine și rău ca judecata să-nșeli./ Dacă-i plinuță, să-i spui burduhoasă, de-i oacheșă,-arapcă/ Iar de-i subțire la trup, spune-i că-i piele și os” (p. 246).

Părăsind hotarele literaturii artistice, întâlnim mențiuni referitoare la *muliebrem gracilitatem* într-un tratat de specialitate, cum este cel al lui Vitruvius (sec. I î.e.n.), care stabilește interesante asociații între diversele stiluri arhitectonice și forța virilă (*virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedificiis praestare coepit*), respectiv zveltețea și grația feminină (*ad muliebrem transtulerunt gracilitatem, virginalis habet gracilitatis imitationem*):

Ita dorica columna virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedificiis praestare coepit. Item postea Dianae constituere aedem, quaerentes novi generis speciem isdem vestigiis ad muliebrem transtulerunt gracilitatem [...]. Ita duobus discriminibus columnarum inventionem, unam virili sine ornatu nudam speciem alteram muliebri (*De Architectura*, IV, 1, 6-7) „Astfel începu coloana dorică a înfățișa în clădiri proporția corpului bărbătesc și tăria și frumusețea lui. Tot așa, mai târziu, când au hotărât să ridice un templu Dianei, căutând o înfățișare nouă, au luat în ajutor tot urma piciorului și, măsurând-o, au raportat-o la înălțime, de data aceasta însă după zveltețea femeiască [...]. Astfel creară ei două feluri de coloane: una cu înfățișare virilă, nudă și fără ornamente; alta, zveltă, cu proporții și podoabe femeiești” (p. 155); *Tertium vero, quod Corinthium dicitur, virginalis habet gracilitatis imitationem, quod virgines propter aetatis teneritatem gracilioribus membris figuratae effectus recipiunt in ornatu venustiores* (*De Architectura*, IV, 1, 8) „Cât despre al treilea ordin, zis «corintian», el imită grația unei fecioare, deoarece datorită frăgezimii vârstei fecioarele au membrele mai delicate, iar podoabele puse pe ele au mai mult efect” (p. 156).

Indicii prețioase în legătură cu acest subiect aflăm însă, mai cu seamă, în reprezentările sculpturale ale zeitelor, sculpturi ce reflectă concepția antichității greco-romane cu privire la tiparele de frumusețe feminină: aici poate fi amintită, bunăoară, celebra statuie a Dianei cu ciuta, pe care Alexandru Odobescu o comentează *in extenso*, în falsul său tratat de vânatoare. Erudită și inspirată deopotrivă, descrierea sa înregistrează, dincolo de coafură și detaliile vestimentare, silueta mlădie, suplețea, agilitatea, grația, eleganța și finețea splendidei figuri marmoreene – trăsături ce pot fi raportate la *muliebrem gracilitatem*:

„A fost, fără îndoială, un vânător inspirat și a știut să mânuiască bine arcul și săgețile artistul sub a cărui daltă *s-a mlădiat* statuia Dianei de la Luvru, acea mândră și *sprintenă* fecioară de marmură, care s-avântă, *ageră și ușoară*, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despăcată la umeri. O *mişcare vie și grațioasă a grumazului* a înălțat capu-i cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mânăie. Peplul îi înfășoară, ca un brâu, *talia zveltă*, și cutele vășmântului ascund *sănu-i fecioresc*; dar brațele-i goale, unul se încovoie în sus, ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri; cellalt se reazemă pe creștetul cornut al ciutei. Ce neastâmpăr va fi făcând pe zeiță să calce așa iute pământul, sub crepidetele-i împletite pe picior ca opincile plăieșilor noștri? Pe cine amenință ea cu darda împenată ce ea atinge cu *degetele-i delicate*?” (*Pseudo-Kynegetikos*, p. 140-141).



Alături de *gracilitas, teneritas* – calități ce se regăsesc în această întruchipare în marmură a Dianei, imaginea femeii ideale în Roma antică include, în mod necesar, și părul lung – *crīnis* (vezi Ernout, Meillet, 2001, 151) –, considerat întotdeauna, indiferent de „fluctuațiile modei”, un ingredient indispensabil al farmecului feminin (vezi Lascu 1965, 211). O deosebită artă (*ars*) era însă necesară în aranjarea bogatelor coșițe (*crines uberrimi*, cum le numește Apuleius, în *Met.*, XI, 3), întrucât orice fizionomie reclamă un *genus ornatus* potrivit, care să îi șadă bine: *Nec genus ornatus unum est: quod quamque decebit/ Eligat, et speculum consulat ante suum* (Ovidius, *Ars amandi*, III, 135-136) „Nu-i doar un chip să ți-l faci; fiecăreia-i poate sta bine/ Una din pieptănături; cearcă oglinda întâi” (p. 209). Marea diversitate de coafuri, confirmată de reprezentările sculpturale ori numismatice ale împărăteselor romane (Lascu 1965, 212), se subsumează deci și ea ideii de Frumusețe – *Decor* –, însușire primordială a eternului feminin:

Illam, quidquid agit, quoquo vestigia movit./ Componit furtim subsequiturque Decor;/ Seu solvit crines, fusis decet esse capillis:/ Seu compsit, comptis est veneranda comis (Corpus Tibull., III, 8, 7-10) „Tot ce ar face și-oriunde își pune piciorul, Frumuseța/ O însoțește mereu și-o-mpodobește pe-ascuns./ Și-a dezlegat ea cosița? cu păr despletit îi stă bine;/ Și-a pieptănat-o? ea e de adorat cu păr strâns” (p. 145).

Revărsate din belșug pe umeri, pletele unduiesc, se învâlzurează, ondulate fie de la sine (*ingenio suo*), fie cu ajutorul unui fier încins special (*calamistrum*) și al unei *ornatrix* – nume dat unei sclave pricepute și instruite anume pentru coafarea stăpânei sale (Lascu 1965, 211-214):

Crines ingenio suo flexi per totos se umeros effuderant (Petronius, *Satyricon*, CXXVI) „Pletele, ondulate natural, i se revărsau din belșug pe umeri” (p. 151); *Iam primum crines uberrimi prolixique et sensim intorti per divina colla passive dispersi molliter defluebant* (Apuleius, *Met.*, XI, 3) „Mai întâi avea un păr des și lung care, puțin inelat și împrăștiat de o parte și de alta a divinului ei gât, îi flutura într-o ușoară și grațioasă neorânduială” (p. 185).

Pe de altă parte, un pasaj mult mai amplu, aparținând și el lui Apuleius, elogiază nu doar splendoarea naturală a părului (*nitor natus*), cu feluritele-i pieptănături, ci și nenumăratele sale nuanțe – care pot trece de la *aurum coruscans* la *corvina nigredine*:

Vel quid ego de ceteris aio, cum semper mihi unica cura fuerit caput capillumque sedulo et publice prius intueri et domi postea perfrii sitque iudicii huius apud me certa et statuta ratio, vel <quod...> vel quod praecipua pars ista corporis in aperto et in perspicuo posita prima nostris luminibus occurrit et quod in ceteris membris floridae vestis hilaris color, hoc in capite nitor natus operatur [...]. Quid cum capillis color gratus et nitor splendidus inlucet et contra solis aciem vegetus fulgurat vel placidus renitet aut in contrariam gratiam variat aspectum et nunc aurum coruscans in lenem mellis deprimitur umbram, nunc corvina nigredine caerulus columbarum colli flosculos aemulatur [...]? Quid cum frequenti subole spissus cumulat verticem vel proluxa serie porrectus dorsa permanat? (*Met.*, II, 8-9) „Dar de ce-aș vorbi de celelalte calități ale ei, când întotdeauna unica mea grijă a fost să privesc și să admir în lume la o femeie, mai întâi capul și părul ei, și după aceea să mă bucur în intimitate de farmecul lor? Motivul serios și hotărât al acestei preferințe e chiar faptul că această parte principală a corpului, atât de vizibilă și de vrednică de luat în seamă, ne izbește cea dintâi privirile; apoi, această frumusețe naturală a părului nu este pentru cap ceea ce o îmbrăcăminte bogată și strălucitoare este pentru restul corpului? [...] Dar ce încântare, când un păr de-o culoare plăcută și de-o strălucire desăvârșită fulgeră puternic în razele soarelui, sau când, în molcoma lui culoare, dobândește cu totul altă frumusețe după schimbătoarele variații ale luminii: unul blond ca aurul, prinzând la rădăcină culoarea ușor întunecată a fagurelui de miere, altul negru ca pana corbului, rivalizând în diversitatea-i de nuanțe cu floricelele azurii de pe gușa porumbelului [...]! E o frumusețe, când, împletit în cosițe groase, încununează capul, sau când se revarsă pe spate într-o lungă pânză de apă” (p. 27-28).

În toată această varietate cromatică, există însă o culoare pre-dilectă: galbenul, iar termenii emblematici pentru această culoare, menită să sublinieze «la vulnérabilité, l'innocence, la jeunesse» (Pelletier-Michaud 2007, 101-102) sunt: *aurum*,-i „aur”, *aureus*(3) „auriu”, *auricōmus*(3) „cu plete aurii”, *flavus*(3) și *flavens*,-ntis „galben, blond”, *fulvus*(3) „galben-roșcat”, *croceus*(3) „galben-șofraniu, auriu” (vezi André 1949, 326). Este nuanța specifică tipului aheean blond – „type de beauté idéale” (*ibidem*) –, impus de epopeile homerice și preluat apoi de literatura latină, în spațiul căreia părul bălai devine predominant: semnificativ, în acest sens, este faptul că, la un poet precum Ovidius, de pildă, întâlnim 30 de personaje blonde și doar 5 brune. Pletele de aur constituie, de altfel, un element definitoriu pentru zeițe sau pentru eroinele mitologice, ca și pentru iubitele poezilor (*ibidem*, 326-327)⁵:

Ariadna: *Non flavo retinens subtilem vertice mitram* (Catullus, 64, 63) „Nu își ține panglica subțire pe creștetu-i blond”; *flava Ceres* (Vergilius, *G.*, I, 96) „băiana Ceres”; Dido: *flaventisque abscissa comas* (Vergilius, *Aen.*, IV, 590) „și-a smuls coșitele galbene”; *flavos Lavinia crinis [...] laniata* (Vergilius, *Aen.*, XII, 605-606) „Lavinia își smulse pletele blonde”; *flavis nostra puella comis* (Corpus Tibull., I, V, 44) „iubita mea, cu păr bălan”; *Fulva coma est* (Propertius, II, 2, 5) „Galben-roșcat îi este părul”; *flava Minerva* (Ovidius, *Amores*, I, I, 8) „bălaia Minerva”; *placuit croceis Aurora capillis* (Ovidius, *Amores*, II, IV, 43) „prin coșitele-i de aur plăcu Aurora”; Ariadna: *croceas inreligata comas* (Ovidius, *Ars amandi*, I, 530) „cu auria-i coamă fluturându-i slobodă”; Minerva: *flava comas* (Ovidius, *Met.*, VI, 118) „bălaie la plete”; Lucretia: *placet niveusque color flavique capilli* (Ovidius, *Fasti*, II, 763) „e plăcut și coloritul de nea al chipului ei și păru-i galben”; *Puella [...] quae crine vicit [...] aureamque nitellam* (Martialis, V, 37, 1, 7-8) „copila [...] care, cu ale ei coșite, a întrecut [...] strălucirea aurului”; *Aurea caesaries demissaque lactea cervix/ Vultibus ingenus visa sedere magis* (Maximianus, *Elegiae*, I, 93-94) „Un păr de aur lăsat slobod și un gât alb ca laptele par să se potrivească mai bine unor chipuri frumoase” (traduceri M. S.).

Utilizat, în ultimele exemple, cu referire la podoaba capilară feminină, epitetul *aureus*(3) aduce un spor de expresivitate în raport cu *flavus*(3), întrucât implică un grad superior de mândrețe, „un degré supérieur de beauté” (André 1949, 155), la care se adaugă ideea de strălucire, valoare, bogăție, eleganță – calități puse toate în legătură cu nobilul metal (vezi Tohăneanu 1976, 146): grăitor este, într-un asemenea context, și faptul că adjectivul *aureus*(3) depășește înțelesul său strict cromatic („auriu”), pentru a dezvolta și sensul de „frumos, minunat” (vezi DG, s.v.).

⁵ Dincolo de perimetrul literaturii, părul bălai ajunge la modă în epoca imperială, ca urmare a contactului cu populațiile nordice (André 1949, 327). Având drept model podoaba capilară a sclavelor germane (Schulbaum 1930-1931, 124), acest tip de păr era obținut cu ajutorul vopselelor ori al perucilor (André 1949, 327). O mărturie elocventă ne oferă Ovidius, care, într-una din poeziile sale, comentează efectele nefaste ale mult prea frecventelor vopsele aplicate pe scalp: *Dicebam „medicare tuos desiste capillos!”/ Tingere quam possis, iam tibi nulla coma est [...]./ Nunc tibi captivos mittet Germania crines;/ Tuta triumphata munere gentis eris* (*Amores*, I, 14, 1-2, 45-46) „Cât îți spuneam mai demult să te lași de vâpsit mereu părul?!/ Ce mai poți astăzi vâpsi? Pletele tale s-au dus [...].!/ Îți va trimite Germania-acum de la sclavii ei părul/ Și-mpodobită vei fi dintr-un tribut de învins” (p. 29, 31).

Părul blond, ce încadrează un chip zugrăvit în nuanțe de *candor* și *rubor*, se conjugă cu imaginea ochilor scipitori ai femeii adorate. De culoare închisă ori deschisă⁶, ochii acesteia sunt mereu strălucitori – strălucire asociată cu lumina siderală: *oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus* (Petronius, *Satyricon*, CXXVI) „Ochii ei străluceau mai tare decât stelele pe o noapte fără lună” (p. 152). Echivalența ochi – stele reprezintă, de altminteri, un *locus communis* în limbajul artistic, scriitorii latini valorizând în mod deosebit «les yeux brillants, synonymes de charme féminin» (Pelletier-Michaud 2007, 100):

oculi, geminae, sidera nostra, faces (Propertius, II, 3, 14) „ochii-i, făclii gemene, aștri ai mei” (p. 69-71); *Fulminat illa oculis* (Propertius, IV, 8, 55) „Străfulgeră ea cu ochii” (p. 231); *Argutos habuit – radiant ut sidus ocelli* (Ovidius, *Amores*, III, 3, 9) „Pătrunzătorii ei ochi ca doi aștri scânteie și astăzi” (p. 62); *Tu facis hoc oculique tui, quibus ignea cedunt/ Sidera* (Ovidius, *Heroides*, XX, 54-55) „Tu mă silești, ochii tăi cu lumini care-ntunecă aștrii” (p. 144); *Videt igne micantes/ Sideribus similes oculos* (Ovidius, *Met.*, I, 498-499) „Îi vede/ Ochii focoși ce luceau ca luceferi” (p. 279).

În imediata apropiere a ochilor-stele, se desenează și sprâncenele (*supercilia*), care, potrivit canoanelor estetice ale timpului, se întind, negre și arcuite, până la linia obrazilor, pentru ca, mai apoi, să se îmbine aproape, grație unor retușuri cosmetice, aplicate la nevoie (Lascu 1965, 214-215):

Nigra supercilia, frons libera, lumina nigra/ Urebant animum saepe notata meum (Maximianus, *Elegiae*, I, 95-96) „Sprâncenele negre, fruntea luminoasă și ochii negri pe care i-am zărit îmi puneau adesea inima pe jar” (trad. M. S.); *Arte supercillii confinia nuda repletis* (Ovidius, *Ars amandi*, III, 201-202) „Încondeiați o sprânceană când nu este bine-implinită” (p. 211); *supercilia usque ad malarum scripturam currentia et rursus confinio luminum paene permixta* (Petronius, *Satyricon*, CXXVI) „sprâncenele i se arcuiau până la tâmpole și aproape că se uneau deasupra nasului” (p. 152).

Se adaugă apoi *osculum* „gura mică” sau *labella* „buzișoarele”⁷, al căror profil, încântător, este reliefat prin comparația cu formele unei capodopere statuare: *nares paululum inflexae et osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit* (Petronius,

⁶ Vezi: *Statura hau magna, corpore aquilost [...]/ Specie venusta, ore atque oculis pernigris* (Plautus, *Poenulus*, 1112-1113) „Nu prea înaltă; pielea cam oacheșă ... [...] Un chip plăcut, o gură..., ochi negri” (III, p. 122); *Rufanne illam virginem./ Caesiam, sparso ore, adunco naso?* (Terentius, *Heauton timorumenos*, 1061-1062) „Roșcata ceea pistruiată./ Cu ochi ceacări, și gură mare și nas sucit?” (I, p. 304); *caesia Palladium* (Lucretius, IV, 1161) „Ceea cu ochii ei verzi e chiar «Palas»” (p. 171); *Qui caput et digitos et lumina nigra puellae./ Et canat ut soleant molliter ire pedes?* (Propertius, II, 12, 23-24) „Cine căpșorul și degetul și-ochii cei negri-ai copilei/ O să-i mai cânte și cum mersul și-l unduie lin?” (p. 87). Cf. și: *caesios oculos Minervae* (Cicero, *De natura deorum*, I, 83) „ochii Minervei sunt verzui” (trad. M. S.); *lumina nigra/ Urebant animum saepe notata meum* (Maximianus, *Elegiae*, I, 95-96) „ochii negri pe care i-am zărit îmi puneau ades inima pe jar” (trad. M. S.). Potrivit Lydiei Pelletier-Michaud (2007, 100-101), preferința latinilor se îndreaptă către ochii negri, văzuți ca o emblemă a frumuseții feminine, în vreme ce ochii deschiși la culoare sunt percepuți negativ, sub raport estetic.

⁷ Vezi și sintagma *labias modicas* „buzi micuțe, subțiri”, la Apuleius (*Met.*, X, 22).

Satyricon, CXXVI) „avea nările puțin desfăcute și gura micuță, întocmai ca a Dianei lui Praxitele” (p. 152). Înnobilată prin aluzia culturală, „gurița mitutea” (cum ar numi-o Eminescu) în-mărmurește artistic – în romanul lui Petronius, ca și în operele altor autori, care enumeră acest amănunt fizionomic printre notele distinctive ale junelor frumuseți:

amans complexust amantem, ubi ad labra labella adiungit./ Ubi alter alterum bilingui manifesto inter seprehendunt (Plautus, *Pseudolus*, 1259-1260) „dragul ține draga-n brațe, când pe gurița-i pune gura./ Când unu-n cellalt se cufundă, cu limbile-n sărut unite” (II, p. 306); *compara labella cum labellis* (Plautus, *Asinaria*, 668) „buzișoara cu buzișoara ta atinge-mi” (II, p. 67); *et dentes inlidunt saepe labellis/ Osculaque adfigunt, quia non est pura voluptas* (Lucretius, IV, 1080-1081) „Dinții și-nfuge și mușcă adesea în rumene buze./ Lungi sărutări le sfărâmă; plăcere curată-i aceasta?” (p. 168); *Roseis [...] huic labellis sonitus citus abiit* (Catullus, XIII, 74) „de pe rumenele-i buze pe vânt zbură cuvântul său” (p. 119); *Illic purpureis condatur lingua labellis./ Inque modos Venerem mille figuret amor* (Ovidius, *Amores*, III, XIV, 23-24) „Pe purpuriile-ți buze să simți sărutarea fierbinte/ Și să scorniți fel și chip jocuri de dragoste noi” (p. 80); *Tantum ne noceant teneris male rapta labellis./ Neve queri possit dura fuisse, cave* (Ovidius, *Ars amandi*, I, 667-668) „Să te ferești să nu-i vatâmi cumva, sărutând-o, gurița/ Și să se plângă c-ai fost prea necioplît în purtări” (p. 180); *Quis credat? discut etiam ridere puellae./ Quaeritur aequae illis hac quoque parte decor./ Sint modici rictus, parvaeque utrimque lacunae./ Et summos dentes ima labella tegant* (Ovidius, *Ars amandi*, III, 281-284) „Cine ar crede? Femeile-nvață și arta de-a râde./ Ele, prin zâmbetul lor, farmecul încă-și măresc./ Gura deschideți puțin, pe obraji făcând două gropițe./ Buza de jos coperind parte din dinții de sus” (p. 214); *videt oscula, quae non/ Est vidisse satis; laudat digitosque manusque/ Brachiaque et nudos media plus parte lacertos;/ Si qua latent, meliora putat* (Ovidius, *Met.*, I, 498-501) „Îi vede [...] și gura cea mică/ Nu-i e de ajuns s-o privească; brațe frumoase și-aproape/ Goale, degete, mâini, tot ce vede îi place și crede/ Și mai frumos ce-i ascuns” (p. 279); *quem ad modum [...] possem [...] labiasque modicas ambroseo rore purpurantes tam amplo ore tamque enormi et saxeis dentibus deformi saviari* (Apuleius, *Met.*, X, 22) „cum, cu o gură așa de largă și enormă, ai cărei dinți îngrozitori erau adevărate pietre, aș putea să sărut aceste buze subțiri și purpurii, umede de o rouă cerească” (p. 174).

Trecând, așadar, progresiv, de la delicatul colorit facial la farmecele trupești și la podoaba capilară, pentru a ajunge apoi la conturul ochilor și al gurii, pictura feminității în floare se împlinește treptat, devenind o expresie, concretă și sugestivă, a perfecțiunii fizice, care nu poate fi cuprinsă în limitele graiului omenesc: *Nulla vox est quae formam eius possit comprehendere, nam quicquid dixerò minus erit* (Petronius, *Satyricon*, CXXVI) „Nici un fel de cuvinte n-ar putea reda frumusețea ei, căci orice voi spune va fi mai prejos decât realitatea” (p. 151).

Bibliografie

- André, J. 1949. *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Apuleius. 2008. *Metamorfoze sau Măgarul de aur*. Traducere din limba latină și note de I. Teodorescu. Ediție revăzută și întregită, cu un cuvânt înainte de Ion Acsan. București: Editura Mondero.
- Catullus. [1999]. *Carmina*. Traducere, studiu introductiv și note de Teodor Naum. [București]: [Editura Teora].
- Călinescu, George. 1976. *Opera lui Mihai Eminescu*. 2. București: Editura Minerva.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain 1995. *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. volumul 3. P-Z. București: Editura Artemis.
- Eminescu, Mihai. [2001]. *Lucașfărul*. Antume. București-Chișinău: Litera Internațional.
- Ernout, Alfred, Meillet, Alfred. 2001. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Retirage de la 4e édition augmentée d'additions et de corrections par Jacques André. Paris: Klincksieck.
- Gaffiot, Félix. [1934]. *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Librairie Hachette.
- Guțu, G. 1983. *Dicționar latin-român*. București: Editura Științifică și Enciclopedică (DG).
- Horatius. 1980. *Opera omnia*. 1. *Ode. Epode. Carmen saeculare*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică, stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode, Epode și Carmen saeculare*: Traian Costa. București: Editura Univers.
- Lascu, Nicolae. 1965. *Cum trăiau romanii*. Editura Științifică.
- Lewis, Charlton T., Short, Charles. 1891. *A new Latin Dictionary*. Founded on the translation of *Freund's Latin-German Lexicon*. Edited by E. A. Andrews. Revise, enlarged, and in great part rewritten by Charlton T. Lewis and Charles Short. New York: Harper & Brothers, Publishers.
- Lucretius, Titus Carus. 1981. *Poemul naturii*. Traducere, prefață și note de D. Murărașu. București: Editura Minerva.
- Odobescu, Alexandru. *Doamna Chiajna*. București – Chișinău: Litera Internațional.
- Ovidius, Publius Naso. [2001]. *Opere*. [Chișinău]: [Editura Gunitas].
- Pelletier-Michaud, Lydia. 2007. *Couleurs, lumière et contrastes chez les lyriques grecs et les élégiaques latins*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en études anciennes pour l'obtention du grade de maître ès arts (M. A.). Département des Littératures, Faculté des Lettres, Université Laval. Quebec.
- Petronius, Gaius Arbiter. 1995. *Satyricon*. Traducere, cuvânt înainte și note de Eugen Cizek. București: Editura Univers.
- Plautus, Titus Maccius. 1970. *Teatru*. II. *Comedia măgarilor*. În românește de Nicolae Teică. București: Editura Minerva.
- Plautus, Titus Maccius. 1972. *Teatru*. III. *Cartaginezul*. În românește de Nicolae Teică. București: Editura Minerva.
- Propertius, Sextus. 1992. *Opera omnia*. Ediție îngrijită, text stabilit, cuvânt înainte, traducere în metru original și note de Vasile Sav. București: Editura Univers.
- Schulbaum, Sophie. 1930-1931. *La symbolique de la lumière et des couleurs chez Virgile*, in *Eos*, XXXIII, p. 117-135.
- Subi, Maria. 2013. *Terminologia candorii în latină și în română (Terminology of Candor in Latin and Romanian)*, in *Quaestiones Romanicae*. Nr. II/ 1. Lucrările Colocviului internațional *Comunicare și cultură în România europeană* (ediția a II-a/ 24-25 septembrie 2013). Szeged: JatePress, p. 196-204.
- Subi, Maria. I. 2015. „*A marmorei candoare*” în latină și în română (*The „Marble's Candour” in Latin and Romanian*), in *Quaestiones Romanicae*, nr. III/ 1, Lucrările Colocviului internațional *Comunicare și cultură în România europeană* (ediția a III-a / 3-4 octombrie 2014). Szeged: JatePress „Jozsef Attila” Tudományi Egyetem Kiado & Editura Universității de Vest din Timișoara, p. 109-124.

- Subi, Maria. II. 2015. *Albus color în latină și în română (Albus color in Latin and Romanian)*, in AUT. Seria Științe Filologice, nr. 53, p. 91-102.
- Subi, Maria. 2016. *Rubor în opera vergiliană (Rubor in Virgil's Work)*, in AUT. Seria Științe Filologice, nr. 54, p. 51-62.
- Terentius, Publius Afer. 1975. *Teatru. I. Fata din Andros*. În românește de Nicolae Teică. Prefață de Eugen Cizek. București: Editura Minerva.
- Tibullus, Albius și autorii Corpusului tibulian. 1988. Ediție îngrijită, text stabilit, cuvânt înainte, traducere în metru original și note de Vasile Sav. București: Editura Univers.
- Tohăneanu, G.I. 1976. *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică și versificație*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, p. 141-151 (cap. *Sinonimia unor epitete cromatice în poezia lui Eminescu*).
- Vergilius, Publius Maro. 1994. *Eneida*. Prefață și traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu. Note și comentarii, glosar: Ioan Leric. Timișoara: Editura Antib.
- Idem. 1997. *Bucolice. Georgice*. Prefață și traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu. Note și comentarii, glosar: Ioan Leric. Timișoara: Editura Amarcord.
- Vitruviu. 1964. *Despre arhitectură*. Editura Academiei.

Surse electronice

<https://www.merriam-webster.com/dictionary>

<http://www.thelatinlibrary.com/>

https://es.wikipedia.org/wiki/Diana_de_Versalles#/media/File:Diane_de_Versailles_Leochares_2.jpg

Limba și literatura română

Romanian Language and Literature

Florina-Maria BĂCILĂ
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Semnificații ale substantivului *sărut* în poezia lui Traian Dorz

Abstract: (Meanings of the noun *sărut* in Traian Dorz's poetry) The current paper's objective is to take into consideration some of the several meanings that the regressive derivative *sărut* has in the work of a contemporary Romanian writer: Traian Dorz. Author of thousands of poems of mystical style and of numerous volumes of memoirs and religious meditations, he is one of the writers that showed a continuous interest for the symbols with biblical echoes revealed from the canonical text of the book *Cântarea Cântărilor*, enhancing their values in an original artistic vision, according to his own way of perceiving the message. Thus, in a series of poems dedicated to the feeling of missing Divinity (and Eternity) – a fundamental principle of existence –, to the unique communication with God of the restless soul in search of immortality, *sărutul* – the kiss (symbolic word and, at the same time, reflection of a supernatural intimacy generated by a complex feeling) implies several avatars of the soul, linked to the sacralised touch of the Untouchable One, through which the eternal union (in biblical terms) between Jesus and the human being becomes possible. Beyond the simple illustration of such semantic perspectives, which contribute to the making of the textual frame, the meanings of the noun *sărut* highlight the profound emotions of the lyrical voice, always to be found deeply looking and ascending through the means of mystical acknowledgement – fact which is highlighted in selected fragments from some representative works for his poetical belief.

Key-words: kiss, Lexicology, Semantics, Stylistics, mystical-religious poetry

Rezumat: Lucrarea de față își propune să ia în discuție câteva dintre semnificațiile derivatului regresiv *sărut* în opera lirică a unui scriitor român contemporan: Traian Dorz. Autor a mii de poezii de factură mistică și a numeroase volume de memorii sau de meditații religioase, el se înscrie în rândul scriitorilor care au manifestat un interes constant pentru simbolurile cu rezonanțe biblice desprinse din textul canonic al cărții *Cântarea Cântărilor*, valorificându-le valențele într-o viziune artistică originală, potrivit propriului mod de percepere a mesajului. Astfel, într-o serie de poeme dedicate dorului de Divinitate (și de eternitate) – principiu fundamental al existenței –, comuniunii unice cu Dumnezeu a sufletului însetat de absolutul nemuririi, *sărutul* (termen-simbol și, totodată, reflectare a unei intimități suprafirești generate de un sentiment complex) implică diverse ipostaze ale spiritului, legate de atingerea sacralizată a Celui de Neatins, prin care devine posibilă unirea veșnică (în concepție biblică) dintre Mirele Iisus și ființa umană. Pe lângă simpla ilustrare a unor asemenea perspective semantice care contribuie la realizarea construcției textuale, semnificațiile substantivului *sărut* pun în lumină trăirile profunde ale eului auctorial, aflat mereu în ascensiune pe calea cunoașterii mistice – fapt evidențiat în secvențe selectate din câteva creații lirice reprezentative pentru crezul său poetic.

Cuvinte-cheie: sărut, lexicologie, semantică, stilistică, poezie mistico-religioasă

În dicționarele explicative ale limbii române, definiția substantivului *sărut* face referire explicită la faptul că el înseamnă „atingerea cu buzele a buzelor, a obrazului, a mâinii etc. cuiva, în semn de afecțiune, de respect, de umilință etc.” – deci, „un prag al intimității pe care cele mai multe forme ale «salutului» îl exclud” (Tohăneanu 1998, 272) –, și că reprezintă, la origine, un derivat regresiv (postverbal) din familia lexicală a lui *a săruta*. Dincolo de maniera în care îl definesc lucrările lexicografice, sărutul ilustrează însă o varietate largă de sentimente, implicând o anumită dedicare reciprocă legată de intimitate: simbol al înțelegerii, al reverenței și al supunerii, al venerării, al

mulțumirii, al recunoștinței și al afecțiunii, al mângâierii, al emoției și al unificării, el rămâne, în primul rând, cea mai cunoscută expresie (vizuală) a dragostei, în toate ipostazele sale.

În creația lirică a lui Traian Dorz, străbătută de puternice accente scripturistice, dar și de un pronunțat filon mistic, sărutul – privit mai ales ca semn al profunde (și plenei) comuniuni reale a sufletului cu Dumnezeu, ca atingere personală, spiritualizată, modelatoare, a Celui (de) Neatins, integrată în ceea ce presupune starea extatică, episod memorabil al bucuriei de natură sacră sau al iubirii harice (tainice ori expansive) – constituie elementul central al poemelor (realizate în chip magistral) inspirate din alegoria grațioasă a cărții biblice intitulată *Cântarea Cântărilor* și consacrate acestui act întemeietor de închinare, acestui gest apoteotic al împărtășirii, dătător de sens și de viață nouă, parte a unei relații speciale a dragostei unificatoare și izbăvitoare. Într-o atare „cheie” de lectură se cuvin a fi abordate versurile al căror mesaj mizează pe semnificațiile aparte ale substantivului *sărut*; altfel, „spiritul profan rămâne doar la suprafața înțelegerii lucrurilor. Un astfel de spirit rămâne doar în pridvorul lăcașului de sfințenie în care se află ascunsă taina iubirii, a marii iubiri între Dumnezeu și om, dintre creație și Creatorul ei.” (Abrudan 2006, 157-158).

*

O componentă fundamentală a poeziilor dorziene o constituie metafora (în primă instanță, surprinzătoare a) *sărutului pe suflet* (lăcaș al lui Celui de Sus), realizată prin simpla numire în structuri cu adresare directă dinspre eul auctorial spre Hristos, fapt ce depășește obișnuitul, perceput ca fiind ceva unic, cu impact decisiv asupra omului, în trecerea sa prin această lume și în despărțirea de cele vremelnice. De altfel, așa cum arată Sfinții Părinți ai Bisericii, sufletul reprezintă „un simbol exterior al posibilităților spirituale nemărginite ale făpturii umane, creată după chipul lui Dumnezeu și chemată la atingerea asemănării cu El” (Ware 2003, 48) încă din momentul asumării acelei chemări izbăvitoare până la doritele întâlniri ale stărilor de vorbă cu Divinitatea, în intimitatea rugăciunii, în trăirea extazului sau în permanența deciziei pentru dedicarea continuă a ființei în căutarea infinitului Său. Iată câteva rezonanțe speciale desprinse din așezarea în paralel a unui pasaj din textele patristice:

„Căci pe El Îl căutam, pe El Îl doream, de Care eram îndrăgostit, de a Cărui frumusețe eram întreg rănit, aprins, ars și înflăcărat.”
(Simeon Noul Teolog 2001, 187)

și a unuia selectat din meditațiile dorziene:

„Vreau să-L văd, vreau să-L aud, vreau să-L cuprind, să-L știu, să-L am numai pe El... Pe Preaiubitul dulce al inimii și vieții mele.
Nimeni și nimic nu-i asemenea Lui.”
(Dorz 2000, 105).

Ca atare, „sărutările gurii” lui Dumnezeu (Dorz 2005b, 319-327), concretizate prin lucrarea Lui neîncetată și iubitoare în forul lăuntric al omului, sunt cele prin care acesta devine definitiv copleșit de Duhul Său, ajungându-se, astfel, la (re)întregirea

ființei noastre, la unirea / unificarea veșnică și adevărată cu El – scop și împlinire a creației. În atari situații, semnificațiile substantivului *sărut* dobândesc valențe subsumate sacralității inefabile sau relației personale dintre om și Divinitate (privită la intensitate maximă), ca aspirație pleneră spre eternitate, ca nostalgie a plinătății ființiale în prezența Sa: „Simțit-am pe suflet **sărutul Tău blând**, / **preasfânt, fermecat, îngeresc**, / de-atuncea, Iisuse, Te caut plângând, / de-atunci Te iubesc, Te iubesc.”¹ (CCm 69, *Al Cerului Cântec*²).

„Cele două spirite, anume spiritul nostru și spiritul lui Dumnezeu, radiază și strălucesc unul în celălalt și fiecare se arată celuilalt. Iar aceasta face ca amândouă să se apropie cu dragoste unul de celălalt. Fiecare cere celuilalt tot ceea ce este el, fiecare oferă cu stăruință celuilalt tot ceea ce este el însuși. Aceasta îi face pe cei ce se iubesc să se contopească. Atingerea și revărsarea Domnului, dorința și răspunsul nostru plin de iubire la dăruirea aceasta dau statornicie dragostei; iar prin mișcarea de înaintare și întoarcere, izvorul dragostei se revărsă. Astfel atingerea lui Dumnezeu și dorința noastră iubitoare devin o unică dragoste și omul este într-atât de coplesit, încât uită de sine” (Van Ruusbroec 1995, 117-118). De aceea, sufletul, asemenea unei mirese, tinde spre întâlnirea cu Hristos, Îl caută, „se dorește subiect al dragostei divine a Mirelui, singurul în stare să dea iubirii plinătate” (Bădic 2004, 300): „Să-Ți simt **sărutul Tău**, Iisuse, / când buzele-mi voi fi desprins / de cele care-n lumea asta / le-**am sărutat** cel mai aprins... / – când fără niciun fel de umbre / eu am să uit tot ce s-a dus, / când am să-Ți văd numai privirea, / să-Ți simt **sărutul Tău**, Iisus!” (CBir 212, *Să-Ți cad pe brațul Tău, Iisuse*) – sunt versuri dorziene ale unei revelații autentice legate de acea sete nesfârșită de prezența Lui, de contemplarea manifestată prin dorul de El, de viața din Cer, cu ecouri în scrierile patristice; iată, în continuare, doar câteva exemple în acest sens:

„Vino, Cel ce Tu Însuși Te-ai făcut dorință întru mine și m-ai făcut să Te doresc pe Tine, Cel cu totul neapropiat!
Vino, Răsufierea și Viața mea,
Vino, Mângâierea smeritului meu suflet,

¹ Cf. și Dorz 2005b, 339-340:

„Iată dragostea Mea! Iată cât de mult te-am iubit și te iubesc Eu!
Vino și dă-Mi inima ta! (Prov. 23, 26). Și să găsească ochii tăi plăcere în căile dragostei.
Aceasta este salvarea și fericirea ta!...
Acestea vor fi primele sărutări dumnezeiești pe buzele sufletului tău. Sărutări pe care nu le vei mai putea uita niciodată.
Căci prima sărutare în veac nu se mai poate uita!”

sau Dorz 2006, 95:

„Vino și dă-mi inima ta – spune Preaiubitul sufletului meu (Prov. 23, 26).
Și să găsească ochii tăi plăcere în căile dragostei Mele.»
Aceasta este salvarea și fericirea ta...
Acestea au fost primele sărutări dumnezeiești pe buzele sufletului meu.
Sărutări pe care nu le-am mai uitat niciodată.
Căci prima sărutare nu se mai poate uita în veci.”

² Spre a nu îngreuna parcurgerea trimiterilor, am optat, în lucrarea de față, pentru notarea, în text, a referirilor (cu abrevieri) la volumele (aparținându-i lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvențele ilustrative, alături de numărul paginii / paginilor la care se află fragmentul respectiv și de titlul poeziei. Toate evidențierile din versurile citate (exceptându-le pe cele cu caractere cursive sau pe cele în dreptul cărora am făcut alte mențiuni legate de acest aspect) ne aparțin.

Vino, Bucuria, Slava și Desfătarea mea neconținută.”
(Simeon Noul Teolog 2001, 50);

„Inima mea tânjește după Domnul și-L caut cu lacrimi.
Cum aş putea să nu Te caut? Tu m-ai găsit, Tu, mai întâi. Tu mi-ai dat să trăiesc
dulceața Sfântului Tău Duh și sufletul meu Te-a iubit.
Tu vezi, Doamne, chinul și lacrimile mele... Dacă nu m-ai fi atras prin iubirea Ta,
nu Te-aș căuta așa cum Te caut. Dar Duhul Tău mi-a dat să Te cunosc și sufletul
meu se bucură că Tu ești Dumnezeu și Domnul meu și tânjesc după Tine până
la lacrimi.
Sufletul meu tânjește după Dumnezeu și-L caută cu lacrimi.”
(Siluan Athonitul 1994, 41)³;

„Privirea Ta pașnică și blândă a atras sufletul meu.
Ce să-Ți dau în schimb, Doamne, sau ce laudă să-Ți cânt?
Tu dai harul Tău, ca sufletul să se aprindă neîncetat de iubire și să nu cunoască
odihnă, nici zi, nici noapte, în iubirea lui pentru Dumnezeu.
Aducerea aminte de Tine reîncălzește sufletul meu; nicăieri pe pământ el nu-și
găsește odihna afară de Tine. De aceea Te caut cu lacrimi și iarăși Te pierd; și ia-
răși mintea mea vrea să se bucure de Tine, dar Tu nu-Ți descoperi fața Ta pe care
sufletul meu o dorește zi și noapte.”
(Siluan Athonitul 1994, 43);

„Sufletul meu tânjește după Domnul și Îl caut cu lacrimi.
Cum aş putea să nu-L caut? El mi S-a descoperit prin Duhul Sfânt și inima mea
L-a iubit. El a atras sufletul meu și acesta însetează după El.
Sufletul e asemenea unei logodnice, iar Domnul asemenea unui logodnic care
se iubesc mult unul pe altul și suspină unul după altul. În iubirea Lui, Domnul
tânjește după suflet și se mârșăiește dacă acesta n-are în el loc pentru Duhul Sfânt.
Iar sufletul care a cunoscut pe Domnul Îl dorește, căci în El e viața și bucuria lui.”
(Siluan Athonitul 1994, 59).

Dorința aceasta, înțeleasă ca modelare a ființei după Hristos, presupune năzuința de a reveni la starea primordială a firii plăsmuite dintru început după chipul Lui. Omul a fost creat pentru o comuniune vie în iubire, ceea ce îi atribuie frumusețe și aspirație către desăvârșirea ființei, până la asemănarea în dragoste cu Cel Iubit, înspre împărtășirea perpetuă din trăsăturile Lui, înspre acea *Imitatio Christi* pe scara virtuților alese, în acord cu strălucirea frumuseții și a perfecțiunii trinitare: „Falnică e frumusețea Ta, neasemuit este chipul Tău, negrăită mai presus de cuvânt slava Ta, iar felul Tău de a fi, Hristoase, binele și blândețea Ta întrec înțelesurile celor pământești; de aceea dorul și iubirea după Tine biruie orice iubire și dorire a celor muritori. Căci pe cât ești mai presus de cele văzute, Mântuitorule, pe atât dorul după Tine e mai mare și acoperă

³ Vezi și Siluan Athonitul 1994, 44: „Sufletul meu tânjește după Dumnezeu și se roagă zi și noapte, căci Numele Domnului e dulce; El desfată sufletul celui ce se roagă și aprinde inima lui de iubire pentru Dumnezeu.”; 46: „[...] mi-ai dat bucuria de a Te dori. Sufletul meu e atras spre iubirea Ta, zi și noapte, fără de sațiu.”; 54: „Inima mea Te-a iubit, Doamne, și de aceea tânjesc după Tine și Te caut cu lacrimi.”; 55: „Pe Tine singur Te dorește sufletul meu, Doamne. [...] Zi și noapte tânjește sufletul meu după Domnul și dorește să guste dulceața iubirii Lui.”.

orice iubire omenească” (Simeon Noul Teolog 2001, 216). Prin urmare, atingerea extatică este investită cu funcții definitorii vizând sacralizarea existenței, procesul înnoirii ei, demers dublat de glorificarea adusă Creatorului, de adorarea unică și slujirea transfiguratoare, întru dobândirea Împărăției Cerurilor: „Rușinea toată și noroiul / ce-al Tău sărut mi le-a spălat / s-ar prăbuși în veci pe mine / dac-aș uita ce Tu mi-ai dat!” (CVeșn 95, *Tot ce-am cântat cândva*); „Neasemuit Prieten al tinereții sfinte, / în tot ce-ating pe lume mă-nfiorez de Tine; / în tot ce-aud, descopăr preadulcile-Ți Cuvinte / și-n tot ce văd Ti-e numai sărutul pentru mine.” (CURm 197, *Neprețuit Prieten*).

Iubirea, treapta superioară a viețuirii plene care înobilează puternic ființa umană, constituie principiul dinamic ce păstrează legătura cu Cerul (*Cântarea Cântărilor* 1977, 78) și declanșează „mistuitoarea ardere întru desăvârșire” (*Cântarea Cântărilor* 1977, 79), întru continuă purificare: „Omologarea iubirii cu focul – cea mai fidelă reprezentare a divinității – îi conferă calitatea de forță absolută și de centru vital.” (Bodiștean 2013, 36). Astfel, toate simțurile (până în cele mai ascunse laturi) devin copleșite în întregime de prezența Lui strălucită, de atingerea Sa restauratoare, dătătoare de sens și de împlinire supremă: „O, Taina sărutării Lui / pe veci e neuitată / și-i binecuvântat acel / sfințit de ea odată, // Căci gura ce s-a-nvrednicit / de-al Lui sărut fierbinte / Îi dăruie pe veci de veci / sfințitele-I cuvinte⁴. // Și inima ce-odată-a fost / de El îmbrățișată / pe lume-așa nu va iubi / nimic și niciodată. // Și ochii sărutați de El / nu vor privi-n viață / nimic mai dulce și mai drag / ca-n veci plăcuta-I Față. // Căci taina ce le-a-mpreunat / atunci cu Nemurirea / pecetluitu-le-a cu foc / neșters pe veci iubirea. // Și-i vor cunoaște ochii tăi / îndată dintr-o mie, / căci altfel cântă și vorbesc, / și umblă cine-L știe.” (CCm 131, *O, Taina sărutării Lui*). De reținut, în poemul citat, plasarea, în veritabile simetrii ori în paralele sinonimice, a unor substantive ce desemnează anumite simțuri activ(at)e (prin care trec respirația, vorbirea, gustul, hrana, afectele, vederea) – deschideri purificatoare către ființa interioară, către starea morală, emoțională și cognitivă, locuri de trecere „în microcosmosul corpului uman” (Evseev 2007, 246)⁵, sedii inseparabile ale energiilor vitale implicate în gestul respectiv, lipsit aici însă de orice conotații ce țin de firescul lucrurilor și menit să creioneze, în spirit, imaginea frumuseții și a dragostei nesfârșite a Celui Dorit. Sunt termeni încărcăți de simboluri care, în aceste utilizări, converg spre ideea de gândire și cunoaștere prin revelație, de înțelepciune și bucurie a eliberării lăuntrice așteptate, de forță creatoare și izbăvitoare, capabilă să reconstruiască, să orânduiască, să ridice, să salveze; iată, în acest sens, un fragment dintr-un volum de meditații care susține cele de mai sus:

„Soarele Hristos acum te îmbrățișează cu dragostea Crucii Lui...

Te sărută cu cuvintele gurii Lui, care sunt mai bune decât orice vin. [...]

⁴ Vezi și Siluan Athonitul 1994, 44: „Sufletul meu tânjește după Dumnezeu și se roagă zi și noapte, căci Numele Domnului e dulce; El desfată sufletul celui ce se roagă și aprinde inima lui de iubire pentru Dumnezeu.”; 46: „[...] mi-ai dat bucuria de a Te dori. Sufletul meu e atras spre iubirea Ta, zi și noapte, fără de sațiu.”; 54: „Inima mea Te-a iubit, Doamne, și de aceea tânjesc după Tine și Te caut cu lacrimi.”; 55: „Pe Tine singur Te dorește sufletul meu, Doamne. [...] Zi și noapte tânjește sufletul meu după Domnul și dorește să guste dulceața iubirii Lui.”.

⁵ Buzele și gura au fost considerate, în vechile credințe, ca reprezentând „locul de intrare și de ieșire a sufletului” (Evseev 1987, 168), „poartă de ieșire a sufletului și organ de mediere între macrocosmos și microcosmos” (Evseev 1987, 31).

Primește sărutările Cuvintelor Lui cu toată recunoștința iubirii ascultătoare.”
(Dorz 2006, 88-89)

și poate fi așezat în „oglindea” unui pasaj selectat din tezaurul patristic: „El Însuși Se găsește întru mine, fulgerând înăuntrul inimii mele ticăloase, învăluindu-mă de jur împrejur cu strălucirea Lui nemuritoare, făcând să scânteieze toate mădularele mele cu razele Sale. Împletindu-Se întreg cu mine, mă sărută întreg, Se dă întreg mie, nevrednicului, și mă satur de iubirea și frumusețea Lui, mă umplu de plăcerea și îndulcirea dumnezeiască, mă împărtășesc de lumină, mă împărtășesc și de slavă, iar fața mea strălucește ca și a Celui dorit de mine [cf. *Mt* 17, 2] și toate mădularele mele devin purtătoare de lumină. Ajung atunci mai frumos decât cei frumoși, mai bogat decât cei bogați, mai puternic decât cei puternici, mai mare decât împărații, mult mai cinstit decât toate cele văzute, nu numai decât pământul și cele de pe pământ, dar și decât cerul și toate din cer, avându-L pe Creatorul a toate, Căruia I se cuvine slava, cinstea acum și în veci.” (Simeon Noul Teolog 2001, 98-99).

În căutarea rostului existenței, reflectat în sentimentul acut al dorului sădit de Dumnezeu în adâncul inimii noastre pentru regăsirea adevăratului ei cămin, sărutul apare în ipostaza de gest unificator al emoțiilor și al speranțelor într-o mare tânjire după El, după deplinătatea vieții trăite în(tru) El, în vederea căreia am fost, de altfel, plâsmuiți: „Chiar dacă Dumnezeu ar revărsa asupra omului toate darurile pe care le au sfinții și toate darurile sale proprii, dar nu s-ar dăruia pe sine, foamea fără de saț a spiritului rămâne tot nepotolită. Atingerea lăuntrică a Domnului și înrăurirea ne înfometează mai departe; căci spiritul divin îl urmează pe al nostru: cu cât resimțim mai mult atingerea, cu atât e mai mare foamea și mai aprigă dorința. Iar aceasta înseamnă să trăiești în dragoste în gradul cel mai înalt, deasupra rațiunii și a cunoașterii prin înțelegere; aici rațiunea nu poate nici să dea, nici să ia ceva dragostei; căci dragostea noastră se află sub atingerea dragostei divine. Și [...] aici nu mai poate fi vorba niciodată de o despărțire de Dumnezeu.” (Van Ruusbroec 1995, 117). Prin urmare, manifestarea intimă a maximei desfătări în comuniune cu Divinitatea își găsește menirea nu numai aici, pe pământ, în relația cu Cerul, ci și în perspectiva veșniciei, unde legătura aceasta se va desăvârși: „Pe câmpul cel arat cu Tine / îmi seamăn cel mai dulce grâu / și toate holdele mi-s pline, / și roadele mi-s veșnic râu, / și-n orice umbră-mi crește-o pâine, / și-n orice spic, un gând iubit, / și-n orice imn, un dar pe care / l-am sărutat și împărțit, / *Iisuse, Iisuse, Iisuse,* / și-n orice imn, un dar pe care / l-am sărutat și împărțit! // Sub crucea unde dorm cu Tine / mă strâng de cel mai dulce Sân, / spun rugăciunea cea mai dulce / și cel mai dulce viers îngân, / în cel mai dulce vis mă leagăn / și-n cel mai moale așternut, / și-n cea mai dulce Înviere / mă vei trezi **cu-al Tău sărut**, / *Iisuse, Iisuse, Iisuse,* / în cea mai dulce Înviere / mă vei trezi **cu-al Tău sărut!**” (CVeșn 175-176, *Din locul unde-am plâns*). De remarcat, în text, metafora realizată ascendent prin repetiția adjectivului *dulce*, înzestrată cu efecte expresive generate de faptul că „percepțiile senzoriale legate de gust trimit la proximitatea maximă și avansează ideea împlinirii.” (Bodiștean 2013, 32).

„Iubirea divină nu este un sentiment, ci însăși rațiunea aducerii la existență a tot ceea ce este, mediul și aerul pe care ființa, dezmeticită de lumină, îl umple și-l inspiră. Este rost și întemeiere, bucurie și lacrimi, umilință și înălțare, moarte și înviere.” (Dumitrana 2009, 38). În consecință, sărutul plin de dragoste și de mângâiere al Mirelui

Iisus înseamnă pecetea tainică a îndeplinirii făgăduințelor de aici în Împărăția Cerurilor, unde efemerul va fi învins pentru totdeauna: „Cum va fi cântarea, / Preaiubitul meu, / cum, îmbrățișarea / dragostei, mereu, / cum va fi **sărutul** / dat de Dumnezeu, / – cum, o, cum, Iisuse, / Preaiubitul meu?” (CVeșn 145, *Cum va fi Acolo?*); „Iisuse, ajută-mă să-mi pot / mai larg deschide mintea / și-apropiindu-mă, să-mi scot / deplin încălțăminte / și inima să mi-o sfințesc / mai aplecat sub Cruce, / ca, la Intrare să, ca, la Intrare, să primesc / **sărutul Tău cel dulce, sărutul Tău cel dulce.**” (CViit 25, *Iisuse, -nvață-mă!*). Mai mult decât atât, ca poet-profet, ca îndrumător al comunității, eul liric își asumă constant misiunea de mesager al preceptelor Cuvântului Sfânt către membrii acesteia, cărora le face cunoscut absolutul iubirii divine – calea de salvare a ființei individului și a celei comunitare prin întoarcerea la sacralitate: „Am fost ca voi odată, de-aceea vă-nțeleg / și vă doresc spre soare cu sufletul întreg; / – veți fi ca mine-odată și voi, un imn duios, / de-aceea v-aduc dulce sărutul lui Hristos.” (CUrm 108, *Am fost odată*). În definitiv, de un asemenea gest al împărtășirii tandre au nevoie și cele ale firii înconjurătoare, plăsmuite de Creatorul Universului în chip minunat: „De ce și florile se uită / cu ochișorii, mamă,-n sus, / de parcă-atâtea vor să știe / și parcă-atâtea au de spus? // De ce li-s ochii plini de rouă, / de parcă brațe dragi le-atrag? / Sau vor și ele-atunci, măicuță, / **sărutul Cuiva** ce li-i drag?” (O 167, *De ce se uită păsărica?*).

Nu în ultimul rând, substantivul *sărut* reprezintă una dintre componentele fundamentale integrate în numele date lui Dumnezeu (în structuri unde actualizează funcția sintactică de nume predicativ), concepute sub forma unor definiții lirice cu caracter encomiastic care subliniază, prin sinonimie explicită, atributele Sale variate (cu rol de identificare sau de calificare): „Când vii spre-ai Tăi, Tu ești iubire, / când mergi spre alții **ești sărut**, / e numai har și milă, Doamne, / tot ce ne-ai dat și ne-ai cerut!” (CVeșn 122, *O, dulce Duh al Curăției*); „Deschis îmi e spre Tine / adâncul tot, Iisus, / n-am gând, nici taine-n mine / să nu Ți le fi spus, / Tu-mi **ești** Lumină, Cântec / și Cer, și curcubeu, / **sărut** și-mbrățișare, / și Soț, și Dumnezeu!...” (CBir 118, *Aș vrea mai mult*); „Tu, Iisuse, Tu **ești** unicul Izvor / al vieții lumii, Soare fără nor, / Zare fără margini, Cântec și Fior, / dragostea nestinsă, nesfârșitul zbor, / milă, lacrimi, taină și **sărut**, și dor. / O, Iisuse Dulce, cât Te cânt și-ador!” (MT 165, *Minunat Iisuse*). Poate nu ar fi lipsit de interes să ne amintim, în acest context, ce scrie Traian Dorz într-unul dintre cele mai interesante volume de meditații: „Eu Ți-am dat o mie de nume, dar de niciunul nu-mi spune inima că este întreg.” (Dorz 2009, 45)⁶ – aluzie la „neajungerea limbii” atunci când vine vorba despre a găsi un nume cât mai potrivit (oricum, cu un înțeles limitat prin însăși natura lui) pentru Cel Nenumit, Care este mai presus de toate (și de orice nume), așa încât să cuprindă integral însușirile Celui Necuprins și El să poată fi chemat astfel cu adevărat:

„Tu ești oare Iubirea, cea pe care eu nu o știu numi?
Ești atât de îmbătătoare, dar nu ești vinul,
ești atât de dulce, dar nu ești mierea,

⁶ Cf. și Simeon Noul Teolog 2001, 125-126: „Ce hârtie va cuprinde binefacerile Tale și multele bunătăți pe care le-ai făcut față de mine? Dacă mi s-ar da mii de limbi și de mâini, tot nu le-aș putea spune sau scrie despre toate, căci sunt negreșit un abis prin mulțimea lor infinită, sunt de necuprins prin mareașia slavei și gândul mi-e neputincios și inima suferă că nu pot grai despre Tine, Dumnezeul meu.”.

ești atât de strălucită, dar nu ești soarele,
 ești atât de răcoritoare, dar nu ești izvorul,
 ești atât de arzătoare, dar nu ești focul.
 Ce putere este mai biruitoare decât a Ta?
 Ce rai este mai fericit decât al Tău?
 Ce stare mai poate fi ca aceea pe care ne-o dai Tu?
 Care este numele Tău adevărat?
 Căci încă nu-L știm!” (Dorz 2000, 101)⁷.

Evident, numai sentimentul special al tânjirii după Dumnezeu este gata să-L „atingă”, să aspire spre măreția și sfințenia Sa unică, spre slava Lui netrecătoare, peste „marginile” cuvântului, în afara formelor banale ale cugetării:

„Mi-ai dat să scriu o mie de cărți și n-am început decât una. Pe toate celelalte le duc gata în mine spre Veșnicia în care mă scufund ca într-un uriaș clopot de aur. Fă-mă limba nevăzută a acestui clopot cu o mie de rezonanțe pentru cele o mie de nume ale Tale, dintre care cel mai frumos și mai dulce este

Iubire,

Iisus [subl. aut.]” (Dorz 2000, 192)⁸.

Astfel, prin cunoașterea Lui în profunzimile din orizontul luminii, al tainei și al iubirii nesfârșite, se ajunge la cunoașterea sensului existenței umane fără a o separa de legătura cu El, dimpotrivă, urmărind-o numai din perspectiva transformării lăuntrice prin grația divină:

„Lângă Tine ne-am întâlnit cu soarele,
 ne-am învăluit cu luna
 și ne-am încununat cu stelele.
 Lângă Tine ne-am culcat cu capul pe munții cei înalți ca pe niște albe perne cerești, cuprinzând sânul lui Dumnezeu
 și sub fiorul sărutului gurii Tale
 ne-am primit numele cel nou: *Minune*. Și *Har* [subl. aut.]”
 (Dorz 2000, 87)⁹.

⁷ Vezi, în acest sens, și Simeon Noul Teolog 2001, 49: „Vino, Numele cel mult dorit și murmurat neîncetat, deși a fi grăit de noi ce anume ești sau a fi cunoscut ce fel sau cum ești ne este cu totul neîngăduit.”, sau 244: „Căci deși ești numit cu nume multe și diferite, ești însă Unul, iar acest Unu e necunoscut pentru orice fire, El Care arătându-Se e numit cu toate numele, e nevăzut și negrăit.”.

⁸ Vezi și Dorz 2000, 132:

„Iisuse, Domnul și Mântuitorul sufletului meu, fii binecuvântat!
 Tot ce am aflat frumos în lumea asta, eu am păstrat pentru Tine.

Dacă am găsit o floare frumoasă, Ție Ți-am numit-o.

Dacă am găsit un cuvânt frumos, un cântec frumos, un gând frumos, un nume frumos, un sărut frumos – toate-toate Ție Ți le-am pus de-o parte [sic!], să Ți le dau cu drag în ceasul celei mai scumpe împărtășiri a noastre.

⁹ ce bucurie am când aflu ceva și mai frumos, ca să Ți-l pot oferi ție, Celui pe Care-L iubesc atât de mult, atât de mult...”.

⁹ Cf. și Ware 2003, 12: „Prezența Lui în noi, prin Numele Său, ne face *hristofori* [subl. aut.], purtători de Hristos, ceea ce reprezintă sensul existenței noastre, Hristos în noi, nădejdea slavei.”.

*

„Rugăciunea se extinde dincolo de cuvinte în liniștea vie a Veșniciei. [...] suntem «lipiți» de El într-o deplină îmbrățișare, într-o întâlnire nemijlocită. Prin chemarea Numelui simțim apropierea Lui cu simțurile noastre duhovnicești [...]. Îl cunoaștem [...] cu sensibilitatea unificată a inimii.” (Ware 2003, 43). De aceea, un alt aspect fundamental al semnificațiilor unui atare termen emblematic în lirica dorziană îl constituie metafora *sărutului pe lacrimi* – expresie a desăvârșitei mângâieri revărsate peste orice tip de suferință a ființei umane dependente de condiția sa efemeră, simbol al biruinței asupra tuturor barierelor inerente firii pământești (inclusiv în procesul etapizat al transfigurării de natură spirituală) –, la care se adaugă *sărutul pe ochi / pe pleoape*, semn al curăției și al strălucirii, al iluminării dobândite prin har, gest al cunoașterii / cunoștinței absolute, întru viețuire înaltă, al înțelegerii juste a marilor adevăruri revelate, făcând abstracție de partea văzută a lucrurilor. De la obișnuitele meditații ale poetului, transpuse liric: „Ce minunat e-alinul adus într-un sărut / pe lacrima tăcută și fața mult dorită / și câtă vindecare e-n sufletul durut / o-mbrățișare dulce, adânc împărtășită!” (CNoi 117, *Ce minunați sunt ochii...*), până la versurile cu caracter aforistic / paremiologic, cu funcție conativă sau fatică și cu ecouri în dimensiunea sacralității: „Seamănă cu hărnicie, cât ai timp de semănat, / cu sămânța frumuseții umplând lumea-n lung și lat; / semănând sămânța dulce pe oricare drum te duci, / răsări-vor numai lacrimi și săruturi la răscruți.” (CCnț 157, *Seamănă cu hărnicie*); „Când vei trece prin stări grele, / ține-ți graiul, să nu plângi, / cinstea să nu-ți pierzi în ele, / sufletul să nu-ți-l frângi; / când vei trece printre lacrimi, / pune-le-un sărut frumos; / cel nebiruit, cel nebiruit de patimi / străluci-va, străluci-va cu Hristos.” (CE 113-114, *Când vei trece*), ori până la urările îndreptate spre cei dragi: „Fie-ți lacrimii sărut / dulce Harul Lui plăcut / și răsplata-n veci să-ți iei / împlinirea dragostei!” (CBir 58, *Dulce Numele Iisus*), atingerea sacră a privirii (și a tot ceea ce izvorăște din ea) își găsește locul mai ales în intimitatea cu Dumnezeu – cea mai dorită, de altfel, pentru plăsmuitorul *Cântărilor Nemuritoare*: „Poate, oare, fi o clipă mai îndelung și mai puternic dorită de dragostea cuiva decât cea a întâlnirii cu Tine și a întrepătrunderii Tale?” (Dorz 2009, 134) – se întreabă (desigur, retoric) autorul într-un volum de meditații despre unirea sufletului cu El.

Sinonim perfect al dragostei împărtășite (Evseev 1987, 166 ș.u.), sărutul rămâne deci o componentă integrată în clipele de așteptare a prezenței Lui strălucite și în sentimentul aparte din actul „vorbirii” cu Divinitatea, care favorizează unicitatea extazului reflectat în imagini poetice de inspirație scripturistică ce propun similarități cu atmosfera de slavă a vieții veșnice, unde se va și petrece (după despărțirea de cele ale teluricului) unirea totală, în iubire supremă, dintre Mirele Hristos și ființa umană: „Și să mă rog adânc, simțind sărutu-Ți pe pleoape, / tot mai departe de pământ și mai de Cer aproape.” (CCm 152, *Iisuse, nu mai vreau de-acum*)¹⁰; „Stau ochii-nchiși ca fața izvorului tăcut, / așteaptă al luminii înflorat sărut, / ca să-i aprindă cerul cu raze și

¹⁰ Imaginea se regăsește și în următorul fragment selectat dintr-un alt poem al lui Traian Dorz, reprezentativ pentru aceste valențe expresive: „Și azi, când fermecat îți simt / Sărutul pe pleoape, / Când la doritu-Ți Săn m’alint, / Aproape, / Mai aproape, // Eu, toate mările de dor / Le-am grămădit în mine / Din ziua ’ntâi când, călător, / Am apucat spre Tine, // În boabe de mărgean le-adun / Pe-a viersurilor fire / Cunună pentru cel mai Bun, / Mai scump, / Mai dulce / Mire...” (CApoc 98, *De dragul Tău...*). Precizăm că, în versurile citate, am păstrat grafia epocii din volumul original, exact așa cum apare ea în textele respective.

culori, / să i se umple totul cu mii și mii de sori.” (CCnț 55, *Stă harfa mută...*); „Și nu am decât aceste prea puține zile / lângă care-mi stă-nserarea numărându-mi-le / și-mi stă sufletu-așteptându-Ți pașii mai aproape, / **cu sărutul liniștirii dulce pe pleoape.**” (CE 162, *Nu mai am*). În limbajul manifestărilor variate ale iubirii (iar înimitabila-I dragoste față de om nu face deloc excepție), „splendoarea și bucuria pe care le aduce acest Mire prin venirea lui sunt nesfârșite și nemăsurate: căci sunt El însuși. De aceea ochii cu care spiritul îl contemplă și îl privește pe Mire sunt atât de larg deschiși, încât nu se vor mai închide niciodată. Căci privirea și contemplarea spiritului întârzie de-a pururi în revelația lui Dumnezeu, iar puterea de cuprindere a spiritului se deschide atât de larg pentru venirea Mirelui, încât însuși spiritul a devenit cea largă Deschidere pe care o cuprinde. Astfel Dumnezeu este cuprins cu Dumnezeu, îmbrățișat și văzut. Iar în aceasta constă întreaga noastră fericire. Iată [...] cum primim noi fără încetare venirea veșnică a Mirelui în spiritul nostru.” (Van Ruusbroec 1995, 167-168)¹¹.

Mărturisire și rugăciune, șoaptă și mângâiere, tandrețe și vindecare, moment unic și, deopotrivă, gest repetabil al delicateții, sărutul desprins din iubirea Lui, care întregeste trăirile ființei, este mai totdeauna integrat în confesiunile „dialogate” ale eului liric aflat față în față cu Divinitatea, într-o intimitate de-a dreptul copleșitoare, tradusă printr-o căutare și o aspirație ardentă spre (re)unificare în armonie deplină, spre contopire în sensul „cununii” de natură mistică, ce anulează limitările sau suferințele definitorii pentru ipostaza vremelniciei noastre; astfel, „Dumnezeul trinitar intră în legătură cu persoanele umane pe baza unei relații dialogice personale între eul uman și Tu-ul divin” (Toma 2008, 267): „O, Buzele Tale, Preadulce Iisus, / ce dulce-i Cuvântul ce ele L-au spus; / așeze-mi pe lacrimi sărutul lor moale / Buzele Tale, Buzele Tale!” (CNoi 93, *O, Cuiete Tale...*); „Doamne, lacrimile vezi-mi / când izvoară lin / și-nspre Mila Ta-și înalță / tainicul suspin / – peste-a lor împreunare / buzele să-Ți pui, / soartei lor, pe lumea asta, / altă nuntă nu-i!” (CNoi 96, *Doamne, sufletul...*); „Tu, Cel spre Care toate frumsețile se-atrag, / Tu, Cel pe Care roua Te-ar săruta cu drag, / Tu, Cel cu Chip de Soare și nimb de curcubeu, / Tu mă iubești pe mine? / – Tu-mi spui: «Iubitul Meu»? // Tu, Cel ce-mi stai alături la dreapta când mă-nchin, / pe lacrimile mele îmi pui sărut divin, / Tu, Cel ce-mi știi și gândul când Ochii Ți-i privesc, / – știi cele două vorbe ce nici nu le șoptesc...” (CNoi 146-147, *Tu, Veșnicule Tânăr...*). Nu este vorba despre o simplă dovadă a atenției, ci despre întâmpinarea dorinței arzătoare a ființei îndrăgostite de Cer spre a se uni (întru totul și în toate) cu Dumnezeu-Cuvântul, ca ocazie singulară de restaurare și de tămăduire a dorului de El, această aleasă comuniune anunțând „sărutul” perfect (id est unirea cu Divinitatea) ce va avea loc în veșnicie (Chevalier, Gheerbrant 1995, 199-200): „Sărutul dat omului de către Sfântul Duh și care reproduce sărutul Dumnezeieștii Treimi nu este și nu poate fi sărutul pe gură [subl. aut.], ci un sărut care se reproduce, care se comunică altcuiva: sărutul sărutului [subl. aut.], replica în om a dragostei lui Dumnezeu, milostenia lui Dumnezeu devenită milostenia omului pentru Dumnezeu, asemănătoare, în privința obiectului și felului iubirii, milosteniei pe care Dumnezeu o are față de sine.” (Chevalier, Gheerbrant 1995, 200).

¹¹ Vezi și Van Ruusbroec 1995, 119: „Dar exercițiul acesta e cel mai profund pe care omul îl poate îndeplini cu ajutorul luminii create, atât în cer, cât și pe pământ; mai presus de el nu există altceva decât viața de contemplare a Domnului în lumina divină și într-un fel divin. În acest exercițiu nu ne putem nici rătăci, nici înșela, iar el începe aici pe pământ în har, spre a dura de-a pururi în slavă.”.

Veritabil tezaur al iubirii trăite într-un fel aparte, într-o manieră sublimată, aproape indescriptibilă, substantivul *sărut* actualizează deci, în poezia dorziană, semnificații ce trimit adesea la concepte fundamentale precum cunoașterea, revelația, miracolul (suprafiresc), beatitudinea sacră, starea de vorbă cu El: „Nu mai sunt comori pe lume / ca cereasca părtășie / care-atât de strălucită / Tu, Iisus, mi-ai dat-o mie. // Ce-ar mai fi, Iisuse, oare / din comorile minunii / **ca sărutul Tău pe lacrimi**, / din fiorul rugăciunii? // Unde-s oare-n lumea asta / stări mai binecuvântate / ca-n lumina-mbrățișată / de cununi împreunate?” (CCnț 29, *Nu mai sunt comori*); „**Pe ochii mei cu lacrimi sfinte** / pui **cel mai fericit sărut**; / – n-am, Dumnezeuul meu, cuvinte / să-Ți mulțumesc cât mi-ai făcut!” (CBir 41, *O, Dumnezeuul meu*), inclusiv în situațiile-limită generate de provocările existenței sau în clipele de cumpănă ale urcușului: „La orice căpătâi de chin / îmi privegheai aproape, / să-mi dai al inimii alin / și blând să-mi dai **sărut divin** / **pe lacrimi în pleoape**.” (CÎnv 20, *De orișiuunde am sosit*); „Mai moale untdelemnul mi-l picură tăcut / pe ultimele rane ce-mi ard mai dureroase / și, după plata lumii, îmi pune-al Tău **sărut** / **pe** ultimele **lacrimi** ascunse și sfioase.” (CVeșn 156, *Tu, Care-ai fost*); „În cântecele noastre e-amara Ta durere, / **pe lacrimile noastre e dulcele-Ți sărut**, / când Tu ne dai întruna mai mult decât știm cere / și noi Ți-ntoarcem Ție la fel ce ne-ai cerut, / Iisuse, Iisuse, Iisuse – la fel ce ne-ai cerut, / și noi Ți-ntoarcem Ție la fel ce ne-ai cerut.” (CBir 77, *Frumoasă ni-e cu Tine*); „Vino Tu, Iubite Dulce, / Mire Scump Iisus, / încunună-a noastră cruce / după cum ai spus, / **șterge lacrimile noastre / cu sărutu-Ți blând**. / Amin – Vino, Scump Iisuse, / cum ai spus – curând!” (CNoi 77, *Știm că vei veni*). Iată alte ecouri ale acestor versuri, selectate din meditațiile dorziene asupra dorului (în sens spiritual) de ceea ce autorul numește „clipa sărutării lui Hristos pe lacrimile încă șiroind pe fețele voastre” (Dorz 2007, 78):

„O, cât de mult ne-ai îmbogățit Tu pe noi în harul Tău!
Cât de pline sunt vistieriile noastre,
cât de scumpe sunt bogățiile nopților noastre,
cât de strălucit este aurul amintirilor noastre,
cât de îmbelșugate rugăciunile noastre,
cât de fericite nu sunt lacrimile sfințite de sărutul Tău,
cât de cerești ne sunt cântările noastreacompaniate de îngerii Tăi!...”
(Dorz 2000, 25);

„O, Ziua aceea, când noi, copleșiți de tot ce vom vedea și vom simți,
de tot ce vom trăi și auzi,
Te vom privi pe Tine, Iisuse, cu toată fața noastră scăldată în lacrimi, în lumină
și în fericire!
Ce unică, ce negrăită, ce strălucită va fi clipa asta, lacrimile acestea, sărutul
acesta!...
O, starea când buzele Tale dumnezeiești și Măinile Tale dulci, care au suferit
pentru noi, vor șterge blând și pe totdeauna toate lacrimile din ochii noștri [subl.
aut.]” (Dorz 2005a, 92).

În plus, rugăciunea însăși este sinonimă cu manifestarea fără egal a trăirii sacre:
„Și-i iarăși cerul tânăr, / și pe pământ e Mai, / și dragostea-nflorește, / și lumea-i numai

rai. // Miroase-a mir lumina / în orișice-nserrat / și-i ceasul rugăciunii / **sărut** înlăcrimat,
 // Și-i șoaptă caldă taina / cereștii-mpărtășiri, / și buzele iubirii / rămân pe trandafiri”
 (CBir 177, *Și-i iarăși cerul*), iar „sărutul” reciproc (gest necesar și strălucit al adorației, al răsplătirii, al alinării, al restaurării ființiale, al trăirii în asemănare cu Hristos) dintre Dumnezeu Însuși și plăsmuitorul de opere artistice consacrate Lui, în spiritul dragostei, al slujirii prin creație într-un permanent sacrificiu de sine (atunci când sufletul decide să I se dedice la modul suprem), rămâne garantul revărsării grației divine – aici și Dincolo:
 „Câte cântări mi-ai dăruit, / Iisuse, pentr-o rană / pe care eu Ți-am pus cândva / **sărut**
fără prihană, / atunci când Singur sufereai / în cea mai grea uitare / – câte cântări mi-ai
 dăruit, / Iisus, pe-o-mbrățișare! // Pe câte lacrimi Tu mi-ai pus / **săruturi de lumină** /
 pentru un DA ce Ți l-am spus / cu-o dragoste deplină / când Tu erai cel mai Străin / și
 m-am lipit de Tine / – cu ce sfânt har ai răsplătit / aceasta pentru mine!” (CCnț 93, *Câte cântări*); „Iubirea preschimbă furtuna / în dulce susur liniștit, / iubirea ne dă-ntotdeauna / vieții un țel strălucit. // **Sărutul privirii-adorate**¹² / e starea de haruri prea grea / și Cerul cu toate, cu toate, / le-avem doar prin ea, doar prin ea.” (CUrm 80, *Iubirea, o, numai iubirea*). Ideea își găsește profunde rezonanțe în meditațiile lui Traian Dorz:

„Prin Tine, eu sunt etern, sunt nemărginit, sunt ceresc, sunt pretutindeni.
 Prin Tine, eu trec prin moarte fără să nici știu că trec prin ea, pentru că moartea este în afara Ta.
 În Tine, eu sunt la fel dincoace sau dincolo, pentru că hotarul dintre acestea este numai în afara Ta, și nu înlăuntrul Tău.
 În Tine, eu am trecut dincolo de orice prag dintre noi, părându-mi-se că nu eu sunt cel care trece, ci Tu ești. [...]
 Am simțit numai soarele sub aripi
 și inima Ta sub buzele mele înlăcrimate de fericire.”
 (Dorz 2009, 240);

„Nimic nu mai pot să-Ți spun, Preaiubitul meu...
 ci numai strâng la sânul meu Crucea Ta
 care bate ca o inimă sub buzele mele
 și, cu ochii mei șiroind de lacrimi,
 stau mut și privesc departe-depart
 minunea viitoare a cununiei noastre în Casa noastră de aur, sub cununile noastre împreunate,
 în iubirea nemandespărțită niciodată.
 O, cât e de frumos!”
 (Dorz 2000, 112).

În introducerea unui alt volum de cugetări, autorul așază, printre altele, câteva confesiuni intime, redată sub forma stării de vorbă cu Hristos:

„Pentru că Tu ești Jăratul Divin Care,
 atingându-Te de buzele mele,

¹² Vezi și Dorz 2015, 103: „Pe crucea Ta mântuitoare noi am însemnat cu lacrimile pocăinței, cu sărutul adorației, cu flacăra recunoștinței, cu lumina iubirii însemnarea eternă că Tu, Iisus Hristos, ești Marele nostru Dumnezeu și Mântuitor [subl. aut.]”.

mi-ai îndepărtat nelegiuirea,
mi-ai îndumnezeit cuvintele
și mi-ai strălucit inspirația.

Pentru că iubirea Ta este Piatra Albă pe care
mi-ai dat numele tainic,
mi-ai însoțit sărutul nemuritor
și mi-ai zămislit rodul fericit.”
(Dorz 2002, 5).

În consecință, înseși *Cântările Nemuritoare* – „aceste cântări cerești care se topesc în clipa când doresc să le ating” (Dorz 2000, 97) – devin echivalente cu un atare gest delicat, întremător, dătător de inspirație sacră, ele fiind definite și printr-un grup nominal ce conține termenul în discuție, integrat în metafora-simbol amintită: „Cântările Eterne sînt / tăceri sfințite-n rouă / și rugăciuni șoptite sfânt, / în nopți cu lună nouă, / și-nmiresmări îmbrățișând / grădinile-nflorite, / și dulci săruturi suspinând / pe lacrimi fericite.” (CE 6, *Cântările Eterne*). De remarcat, în fragmentul citat, elemente lexicale și construcții din câmpul semantic al *tăcerii*, care configurează comuniunea tainică reală în prezența lui Dumnezeu, întru atingere a liniștirii lăuntrice și deschidere din adânc a ascultării în rugăciune¹³, orientând ființa, într-o nestăvilită dorință, spre „o rugăciune plină de Cel Iubit”, „o rugăciune a *trăirii afective* [subl. aut.]” (Ware 2003, 44):

„Iartă-mi tăcerea care Îți spune atât de mult din inima mea.
Și iartă-mi cuvintele care Îți spun atât de puțin.
Știu că Tu, singurul Care știi ce rară și ce dumnezeiască este nebulia dragostei,
mi-o înțelege și mi-o cauți.” (Dorz 2009, 273).

În felul acesta, misticul se transformă într-un exponent al mesajului biblic transmis prin creație, un instrument al puternicei lucrări de Sus, al inspirației supranaturale a operei sale, care „are un caracter dualist. Dumnezeu are rolul de a o provoca și dăruie, iar poetul are rolul de a o invoca și de a o primi. [...] În dialogul cu Divinitatea, poetul primește bogăția și imensitatea cuvântului prin tăcere sau prin negrăire. Pe urmă, această stare extatică, de întâlnire cu Dumnezeu, poetul o transpune în cuvinte. [...] Caracterul dualist al inspirației în actul de creație al poetului creștin este determinat de starea de extaz. În această stare extatică poetul iese din sine, se depășește pe sine, lumea înconjurătoare, unindu-se deplin cu Dumnezeu.” (Toma 2008, 260-261).

De altfel, în viziune creștină, dialogul personal al artistului cu Cerul (pe drumul luminii, al creației, al iubirii) îi înflăcărează și îi mistuie ființa aflată în adorație, o

¹³ Vezi Ware 2003, 8: „Liniștea, *isihia*, nu înseamnă vid lăuntric, ci adâncul smereniei care deschide; este acea stare binecuvântată de receptivitate umilă în care întreaga făptură – duh și trup – se oferă jertfelnic”; cf. și Dorz 2004, 100:

„Ce fericită era iubirea mea când toate rugăciunile mele către Iisus nu erau decât adorație și slavă! Mulțumire și încredere. Bucurie și îmbrățișare, fără nimic altceva, pământesc.

Când nu ceream nimic firesc, lumesc, trupesc, [...]

când n-aveam nevoie să cer nici pâine, nici libertate, nici minuni, când îmi erau de-ajuns fiorul și lacrimile, tăcerea și sărutul...”

așază în armonie cu El, o modelează, o înnoiește din temelii, făcând-o să tindă, în procesul inspirației, „spre un sublim mistic, adică spre o împărtășire de frumusețea transcendentă a lui Dumnezeu” (Toma 2008, 261-262), prin contemplarea în sine a acesteia și a Izvorului ei. Prezența harică în spiritul creator este menită să-i confere energia necesară spre a depăși orice bariere, astfel încât mesajul poeziei, ca expresie profundă a trăirilor eului auctorial, să devină o realitate întemeietoare de netăgăduit, pecetluită de aspirația sacră spre desăvârșire: „În actul de transfigurare a cuvântului, invocarea harului divin are un rol decisiv. Orice poet creștin inspirat creează sub asistența harului divin, reușind prin actul invocației să transforme gândul poetic într-un vers divin, astfel încât în procesul de creație poetică s-ar putea vorbi de o treaptă culminantă echivalentă cu o epicleză a cuvântului (poetică). Altfel spus, cuvântul adus de poet ca ofrandă divină pe altarul sufletului se transformă într-un cuvânt divin.” (Toma 2008, 264). Este aceasta o veritabilă concepție referitoare la misiunea soteriologică a poeziei, bazată pe revelația adevărilor mântuitoare, încorporate în substanța intimă a unui gen de versuri consacrate ideii de sfințenie, corespunzând convingerilor despre viață ale autorului, desprinse din diversele paliere și substraturi ale operei lirice – ideal al „recuperării ontologice prin Logos” (Varvara 2016, 118), „în drum spre ființă prin jertfa ființei” (Alexandru 1969, 51): „Actul creației este un act divin. În acest act trebuie să fii la cea mai înaltă stare a tuturor posibilităților tale și trupești, și sufletești. Dar nu omul compune, ci Duhul compune. Cât de frumoase a făcut Dumnezeu toate lucrurile pentru noi! El a fost Inspiratul și Inspirația.” (Dorz 2012, 202).

În multe dintre poezii, sărutul se convertește într-un semn al unificării absolute cu Hristos, prin așteptarea (și împlinirea) ajungerii Dincolo – final în splendoare al unei misiuni unice, închinată total Divinității prin artă și prin implicarea în lupta spirituală, în îndrumarea comunității de credincioși, precum și răsplătire specială a slujirii jertfitoare pe acest pământ, în pofida obstacolelor ce țin de natura pământescă: „Credeam odată că vor fi / mai grele-aceste zile / și inima-mi se va-ndoi / din greu trăindu-și-le; / dar cât de blând e-acest amurg, / ca trecerea de lună, / ca niște ape moi ce curg / spre marea ce, spre marea ce le-adună. // S-aud tot mai îndepărtat / furtunile trecute, / spre capătul de drum ’nnoptat / vin zorile plăcute / și-nspre corabie intrând / vin îngeri cu urale, / și lacrimile-așteaptă blând / Sărutul cel, Sărutul cel mai Moale... // O, primăvară dulce, vin’ / spre iarna ce se duce, / pe răni de mult, așază-mi lin / sărutul pus în cruce; / vrăjmașii toți uitați, apoi, / redă-i iertării sfinte / și Bun-Rămasul spre ’napoi / fă-l Bun-Venit, fă-l Bun-Venit ’nainte.” (CE 96, *Credeam odată*); „Abia aștept clipita / în care-am să sosesc, / să-mi ia din mâini solia / Stăpânul meu Ceresc; / și sabia, și harfa / să I le-nchin frumos / și-apoi să-mi simt pe lacrimi / sărutul Lui duios; / Iisuse Bun, Iisus Iubit, / sărutul Tău duios, duios.” (CE 152, *Abia mai văd*): „Atător lacrimi aspre prin bezne șiroite / le-arăți pe stropi sărutul Prezenței lui Hristos, / o, moarte strălucită – și toate-s negrăite / podoabe pentru Nunta cu Cel-în-veci-Frumos.” (CUrm 68, *O, moarte strălucită*). Astfel, prin sărut, Hristos sălășluiește în sufletul celui ce-L caută cu dragoste și dor nestins, primindu-L în camera inimii lui, iar acesta își găsește odihna în El, unindu-se prin credință și prin iubire; altfel spus, omul ajunge să se lege definitiv de Dumnezeu și, implicit, devine îndumnezeit, iar regăsirea Mirelui Iisus generează sentimentul de revenire *acasă*, de intrare în odihnă alături de El, întru atingerea atmosferei edenice fără sfârșit: „Când Te-ai plecat spre noi, Iisuse, / ai vrut

ca să putem spera / că, ridicându-ne pe vârfuri, / putem atinge talpa Ta. // În cea mai îngerească clipă, / noi ne-am nălțat abia atât / cât Tu, în cea mai omenească, / spre noi mai mult ai coborât. // Cu ce-aveam mai ceresc în fire, / atunci parcă-am atins ceva / din ceea ce-a putut să fie / mai pământesc în firea Ta. // Dar haru-atingerii slăvite / ne-a străbătut cu-acei fiori / ce ne-au cuprins pe veci în Tine, / făcându-ne nemuritori. // Minunea Golgotei Divine / s-a-nveșnicit deplin apoi, / un strop înomenit din Tine / ne-a îndumnezeit pe noi.” (CNem 104, *Când Te-ai plecat spre noi*).

*

În concluzie, semnificațiile substantivului *sărut* – trimițând la un gest bine-cunoscut, mijloc nonverbal de exprimare a iubirii – conturează, în creația lirică de maturitate a lui Traian Dorz (îndeosebi în ciclurile a căror tematică generală se centrează explicit asupra aceluși dorit „Dincolo”: *Cântarea Biruinței*, *Cântarea Viitoare*, *Cântarea Veșniciei*, *Cântări Nemuritoare*, *Cântările Eterne* ș.a., cu reverberații în volumele de eseuri și de meditații, a căror aranjare grafică în pagină trădează filonul poetic al unui sensibil scriitor de factură mistică), traiectul special al unui „proiect liric impresionant” (Țigănuș 2001, 254) și al unui spirit unificator al dragostei, al credinței, al jertfei, mistuit de iubirea pentru Dumnezeu, de dorința de a-L mărturisi celorlalți (și) în această manieră. Ca atare, autorul așază, în ritmuri sau în rime variate, sensuri adânci cu încărcătură dogmatică, de înaltă ținută teologică, subsumate sentimentului iubirii (perceput la intensitate maximă), în integralitatea ei, ca expresie supremă a creației, ca trăire directă și intensă, a unirii depline și definitive cu El, până la acea *unio mystica* – punctul contopirii în tot și în toate. Valențele stilistice ale termenului în discuție se actualizează în sintagme nominale construite frecvent în ascendență, prin acumulări succesive (adesea cu ajutorul determinărilor atributive), într-un *crescendo* emblematic pentru o serie de secvențe generatoare de poeticitate, consacrate ideii de înălțare către esența sacralității, de ascensiune spre bucuria nepieritoare a doritei întâlniri cu Dumnezeu, de cunoaștere, de revelație și regenerare interioară, de prezență vie a Lui în ansamblul existenței umane. E o poezie iluminată inclusiv la nivelul tipului de scriitură, al limbajului de o frumusețe unică, unde se remarcă o anume predilecție pentru hiperbole, redundanțe, forme de superlativ ori metafore cu accente semantice inedite, preferându-se „logosul întemeietor de sens soteriologic, purtător de Divinitate” (Varvara 2016, 127 și 329) – parte din crezul autorului (inclusiv de ordin estetic), care se dorește a fi, după propria confesiune, închinat lui Iisus.

Metafora-arhetip a sărutului este transpusă în simboluri variate ce configurează finețea tactilului dematerializat, decorporalizat, a alipirii suprafirești, miracolul unificării, beatitudinea marcată decisiv de pecetea sacrului – condensate într-un veritabil „jurnal” al unei descoperiri esențiale: realitatea unică și purificatoare a dragostei prin care Dumnezeu și ființa umană sunt legați organic. E o iubire tainică (o „metarealitate ce transcende făptura pământească” – Bodiștean 2013, 34) și, totodată, exaltată, etalată, „comunicată”, mărturisită, argumentată, exteriorizată prin cuvânt și prin gest, într-o construcție poetică a simțirii sublimate. Lexicul dorzian conturează, în acest univers poetic, o restituire mereu nouă a imaginii întregului original, prin recursul la termeni-reper, cu o puternică încărcătură semantică, spre a exprima ardoarea pe care o simte ființa față de (re)unificarea cu El, ca principiu metafizic al existenței; „căci este vorba

de o lucrare divină, origine și sursă a tuturor darurilor și harurilor, ultimă formă de mijlocire între Dumnezeu și făptură. Iar deasupra acestei atingeri, în ființa tăcută a spiritului, plutește o Claritate de nepătruns: este înalta Trinitate din care provine cea atingere. Acolo trăiește și domnește Dumnezeu în spirit și spiritul în Dumnezeu.” (Van Ruusbroec 1995, 114).

Surse

- Alexandru, Ion. 1969. *Vămile pustiei*. București: Editura Tineretului.
- CApoc = Dorz, Traian. 1945. *Cântările Apocalipsei*. Sibiu: Editura „Cartea de Aur”.
- Cântarea Cântărilor*. 1977. Studiu introductiv de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Traducere din limba ebraică, note și comentarii de Ioan Alexandru. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- CBir = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Biruinței*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CCm = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Cântărilor mele*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CCnț = Dorz, Traian. 2008. *Cântările Căinței*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CE = Dorz, Traian. 2008. *Cântările Eterne*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CÎnv = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Învierii*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CNem = Dorz, Traian. 2007. *Cântări Nemuritoare*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CNoi = Dorz, Traian. 2008. *Cântări Noi*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CUrm = Dorz, Traian. 2007. *Cântările din Urmă*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CVeșn = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Veșniciei*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CViit = Dorz, Traian. 2008. *Cântarea Viitoare*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2012. *Cuvinte la Sărbătorile Literare*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2015. *Hristos – Jertfa noastră*, ediția a II-a. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2004. *Hristos – Mântuitorul nostru*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2005a. *Hristos – Păstorul nostru*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2005b. *Hristos – Tezaurul Împăratului Solomon*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2000. *Mărgăritarul ascuns*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2007. *Mărturisirea strălucită*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2002. *Piatra scumpă*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2009. *Prietenul tinereții mele*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Dorz, Traian. 2006. *Săgețile biruitoare*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- MT = Dorz, Traian. 2006. *Minune și Taină. Imne, colinde, cântece și plângeri cu Maica Domnului*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- O = Dorz, Traian. 2005. *Osana, Osana*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Siluan Athonitul, Cuviosul. 1994. *Între iadul deznădejzii și iadul smereniei*. Ediție îngrijită de Cornel Toma, Vasile Bîrzu. Alba Iulia: Editura Deisis, Sf. Mănăstire Ioan Botezătorul.
- Simeon Noul Teolog, Sfântul. 2001. *Imne, Epistole și Capitole. Scrieri III*. Introducere și traducere: Ioan I. Ică jr. Sibiu: Editura Deisis.
- Voiculescu, V. 2009. *În grădina Ghetsemani*. Antologie de poezie mistică. Ediție îngrijită de Roxana Sorescu. București: Editura Art.

Referințe bibliografice

- Abrudan, Dumitru. 2006. *Cărțile didactico-poetice*, ediția a II-a. Sibiu: Editura Andreiana.
- Bădic, Melania Daniela. 2004. *Cântarea Cântărilor – o lectură hermeneutică a unui poem revelat*. Deva: Editura Emia.
- Bodiștean, Florica. 2013. *Eseuri de literatură universală (de la Cântarea cântărilor la Doris Lessing)*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. 1995. *Dicționar de simboluri*, volumul 3, P – Z. București: Editura Artemis.
- Dumitrana, Titiana. 2009. *Teme biblice reflectate în literatură*. Timișoara: Editura World Teach.
- Evseev, Ivan. 2007. *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*. Timișoara: Editura „Învieră”.
- Evseev, Ivan. 1987. *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă*. Timișoara: Editura Facla.
- Tohăneanu, G. I. 1998. „Viața lumii” cuvintelor. *Vechi și nou din latină*. Timișoara: Editura Augusta.
- Toma, Cornel. 2008. *Postfață la Zorica Lațcu-Teodosia, Poezii*, ediția a doua. Cuvânt-înainte de Teofil Părăian. Ediție îngrijită și postfață de Cornel Toma. București: Editura Sophia, p. 257-278.
- Țigănuș, Virgil Nistru. 2001. *Lumină lină. Discursul religios metaforic în poezia română*. Galați: Editura Alma.
- Van Ruusbroec, Jan. 1995. *Podoaba nunții spirituale sau Întâlnirea interioară cu Cristos*. Traducere din olandeza veche de Emil Iorga. București: Editura Humanitas.
- Varvara, Daniela. 2016. *Mituri și simboluri biblice în poezia românească neomodernistă*. București: Editura Eikon.
- Ware, Kallistos. 2003. *Rugăciune și tăcere în spiritualitatea ortodoxă. Puterea Numelui sau despre Rugăciunea lui Iisus. Isihia și tăcerea în rugăciune*. Cu un cuvânt-înainte de Constantin Galeriu și cu o postfață de Maxime Egger. București: Editura Christiana.

Gabriel BĂRDĂȘAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Optimizarea dezvoltării competenței de comunicare profesională în limba română la studenții anului pregătitor

Abstract: (Optimising the acquisition of professional communication skills in Romanian by the students of the Preparatory year) The study we propose has as main goal the global analyses of a set of instruments and teaching contents used throughout the specialised language courses for the Preparatory year for acquiring and developing professional communication skills by foreign students learning Romanian. Professional communication skills represent one of the main objectives of the programme *Preparatory year of Romanian for foreign citizens*, in the context of language acquisition by people interested to study in Romania. Our study highlights the usefulness of teaching-learning specialised languages (discourses), at the courses of Romanian as a foreign language. The theoretical background of specialised languages (terminology) will be revalued through the means of the principles of foreign language didactics and of the norms which fundament the *Common European Framework of Reference for Languages*. The ideas on which our scientific work is based are sustained with examples taken from medical specific discourse.

Keywords: professional communication, specialized languages, Preparatory year, Romanian as a foreign language, medical discourse

Rezumat: Studiul pe care îl propunem urmărește analiza globală a unui set de instrumente și de conținuturi didactice utilizabile în cadrul cursurilor de limbaj specializat de la anul pregătitor pentru formarea și dezvoltarea competenței de comunicare profesională a studenților străini care învață limba română. Competența de comunicare profesională reprezintă una din finalitățile programului de studiu *Anul pregătitor de limba română pentru cetățenii străini* în condițiile achiziționării acestui cod lingvistic de persoane interesate să urmeze studii universitare în România. Studiul nostru scoate în evidență utilitatea predării-învățării limbajelor specializate în cadrul cursurilor de limba română ca limbă străină. Fundamentarea teoretică a limbajelor specializate din sfera terminologiei va fi reevaluată cu ajutorul principiilor didacticii limbilor străine și al normelor Cadrului European Comun de Referință pentru Limbi. Ideile pe care se sprijină demersul nostru de cercetare sunt ilustrate cu exemple de practici lingvistice și didactice specifice limbajului medical.

Cuvinte-cheie: comunicare profesională, limbaje specializate, an pregătitor, româna ca limbă străină, limbaj medical

1. Cadrul general

Tema lucrării pe care o propunem se înscrie în cadrul extrem de general al învățării și utilizării *limbilor*, ce pot fi considerate instrumente fundamentale pentru comunicarea socială clădită pe o *componentă* vădit *acțională*, pragmatică. Această abordare axată pe acțiune se află, de altfel, la baza *Cadrului european comun de referință pentru limbi* (în continuare CECRL), unde se face precizarea că cei ce învață și cei ce utilizează limbile „sunt considerați în primul rând drept actori sociali (membri ai societății), care au de îndeplinit anumite sarcini (acestea nu sunt exclusiv de natură comunicativă) într-o serie de circumstanțe date, într-un mediu specific, în cadrul unui domeniu particular de activitate” (CECRL 2003, 15). În această idee, același document propune o descriere sintetică a oricărei forme de utilizare sau învățare a unei limbi:

„Utilizarea unei limbi, inclusiv învățarea ei, cuprinde un șir de acțiuni îndeplinite de persoane care, în calitate de indivizi și de actori sociali, își dezvoltă un ansamblu de competențe generale, dar mai ales, o competență de comunicare bazată pe exploatarea mijloacelor lingvistice. Ei utilizează competențele de care dispun în contexte și condiții variate, conformându-se diferitelor constrângeri în vederea realizării activităților comunicative, care permit receptarea și producerea textelor pe anumite teme asupra unor domenii specifice, aplicând strategiile corespunzătoare cele mai adecvate, pentru îndeplinirea sarcinilor date. Controlul acestei activități de către interlocutori conduce la consolidarea sau modificarea competențelor.” (CECRL 2003, 15).

2. Conceptul de *competență* din perspectiva pragmaticii comunicării

Descrierea propusă în CECRL relevă aspectele de pragmatică a comunicării pe care le subsumează conceptul de *competență* și prin care se depășește perspectiva lui N. Chomsky asupra *competenței lingvistice*. Astfel, nu există doar o *competență* în sensul celei chomskyene, ci și una de tip pragmatic, concentrată asupra uzului (Liliana Ionescu-Ruxăndoiu *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului*, București, EA, 1991, *apud* Păduraru 2009, 56) și prezintă în cadrul situației de comunicare, unde se acordă atenție modalității de utilizare a limbii, relației dintre semnele lingvistice și vorbitori, contextului situațional și activității intersubiective ca practică socială (Rusu 2009, <http://www.limbaromana.md>). Termenul de *competență* și-a extins aria de cuprindere spre latura pragmatică fiind definit drept „complex de cunoștințe lingvistice, socioculturale și acte de comunicare cu ajutorul cărora subiectul vorbitor se exprimă” (Bălănescu 2001, 20). Ideea care a stat la baza lărgirii conținutului acestui concept a fost aceea că „producerea și interpretarea enunțurilor nu este guvernată numai de un sistem de reguli gramaticale, ci și de un sistem de norme și convenții determinate social și cultural” (Bidu-Vrănceanu *et alii* 2005, 121) cu toate diversificările posibile în limitele acestor cadre.

Din aceeași descriere propusă în CECRL și în corelație cu perspectivele cercetătorilor din sfera pragmaticii se evidențiază ideea că, în sfera interacțiunilor sociale, randamentul interacțional este condiționat de prezența *competenței de comunicare* ce valorifică resursele lingvistice însușite (competența lingvistică) și o serie de competențe generale. Aceasta are caracter incluziv, întrucât reunește cunoștințe, deprinderi și factori personali și comportamentali (atitudini, motivații, valori, credințe, stiluri cognitive, trăsături de personalitate) (CECRL 2003, 89-90). În mod evident actantul comunicării trebuie să stăpânească un set de *cunoștințe* (despre lume, cunoștințe socioculturale, conștientizarea interculturală) cu ajutorul cărora poate dobândi *deprinderi* complexe de comunicare, precum: exprimarea orală și scrisă într-o varietate de circumstanțe; adaptarea stilului de comunicare la cerințele situației; căutarea și interpretarea informației, formularea și susținerea unor argumente orale și scrise în mod convingător și coerent etc. Efectele corelării cunoștințelor lingvistice cu deprinderile de comunicare se vor regăsi și în planul *atitudinilor* comunicatorului. Deschiderea, receptivitatea la nou, cooperarea, dezinvoltura, spiritul de inițiativă sunt doar câteva dintre atitudinile implicate în competența de comunicare.

3. Competența de comunicare lingvistică și contextul educațional

Înșușirea și dezvoltarea competenței de comunicare lingvistică nu poate face abstracție de contextul educațional în care se produce, astfel că este necesară o analiză particulară a oricărei situații de predare-învățare a unei limbi. Organizarea procesului de studiere a unei limbi trebuie realizată printr-o concordanță deplină între nevoile, motivațiile, particularitățile și resursele persoanelor care urmăresc acest obiectiv. Un program de predare-învățare a unei limbi are în vedere următoarele aspecte (CECRL 2003, 4-5): rațiunile care stau la baza învățării limbii de către o persoană (nevoia de a învăța o limbă), conținuturile lingvistice ce trebuie însușite pentru atingerea scopurilor, motivațiile care mobilizează resursele personale în procesul de învățare, identitatea personală și socio-profesională (vârsta, sexul, mediul social și nivelul de instruire), gradul de adecvare a pregătirii profesionale a profesorului, vastitatea și relevanța mijloacelor de învățare (tradiționale, tehnice și informatice), dozajul temporal necesar studierii unei limbi etc.

Corelarea acestor elemente ale contextului educațional se va reflecta în competențele pe care utilizatorul unei limbi le dobândește pe parcursul procesului de predare-învățare. Aceste competențe îi vor permite să facă față exigențelor comunicării, îndeplinind sarcini și activități comunicative în diverse contexte ale vieții sociale, ținând cont de condițiile și constrângerile proprii acestor contexte (CECRL 2003, 5). Activitățile comunicative ce vizează însușirea și dezvoltarea competențelor de comunicare se axează pe multiplele fațete ale comunicării (receptare, producere, interacțiune, mediere), se pot realiza atât în formă orală, cât și în forma scrisă și se înscriu în contextul unor domenii (destul de clar circumscrise): domeniul public (schimburile sociale ordinare), domeniul profesional (activitățile unui actor social și relațiile acestuia legate de exercițiul funcțiilor sale), domeniul educațional (actorul social se află într-un context de instruire cu scopul de a dobândi anumite cunoștințe sau deprinderi specifice) și domeniul personal (relațiile familiale, cât și practicile sociale individuale) (CECRL 2003, 19).

Astfel, orice program de predare-învățare a unei limbi se construiește în funcție de nevoile, motivațiile, caracteristicile cursantului, dar și în funcție de exigențele domeniului/domeniilor care îl motivează pe student să învețe o anumită limbă. Centrarea procesului de învățare în funcție de nevoile de comunicare din diverse domenii ale vieții sociale impune delimitarea unor obiective specifice și selecția unor conținuturi tematice adecvate.

Predarea și învățarea unei limbi impune configurarea procesului de achiziție lingvistică în funcție de răspunsul la două întrebări esențiale: *De se învață o limbă? Unde va fi ea folosită?*

Răspunsurile la aceste două întrebări se leagă, prioritar, de contextul comunicațional, de nevoia de comunicare într-un anumit domeniu al vieții sociale și profesionale, de aici rezultând și tipul de competență de comunicare pe care îl va forma un program de învățare a limbii.

Domeniile de utilizare a limbii (contextul comunicațional) solicită însușirea sau dezvoltarea unei competențe generale de comunicare lingvistică (pentru domeniul public și domeniul privat) și, alături de aceasta, a unei *competențe de comunicare*

profesională (pentru domeniul profesional și pentru domeniul educațional).

4. Competența de comunicare profesională

Învățarea unei limbi pentru a avea competențe de comunicare în domeniul educațional și ulterior în domeniul profesional implică, pe lângă abilitățile generale de comunicare lingvistică, și un set de achiziții lingvistice suplimentare (și nu puține) ce contribuie la o specializare a limbajului și a activităților comunicaționale specifice unui domeniu educațional și profesional. În acest context putem vorbi despre formarea unei *competențe de comunicare profesională/instituțională*. În acest caz, rațiunea utilizării competențelor de comunicare este aceea de a efectua anumite tipuri de activități care sunt asociate cu anumite situații interacționale instituționale (Plăcintar 2006, 28), de formare profesională sau de practicare a unei profesii. Aceste activități se desfășoară în orice cadrul profesional sau organizațional, adică într-un cadru formal care are la baza lui o pregătire profesional-acțională corespunzătoare.

Pentru ca interacțiunile cu caracter profesional să se poată concretiza și să-și poată atinge finalitatea este necesar ca în procesul de predare-învățare a unei limbi să se urmărească formarea unei *competențe de comunicare profesională* care implică orientarea cursanților spre achiziții lingvistice și pragma-lingvistice din aria limbajelor specializate.

Problema care decurge din acest obiectiv al formării competenței de comunicare lingvistică specializată/profesională se referă la conținuturile, mijloacele și strategiile prin care programele de învățare a unei limbi pot face transferul dinspre achizițiile comunicaționale din domeniul privat și public spre cele specifice domeniului educațional și profesional, deci din sfera interacțiunilor lingvistice cotidiene informale și formale spre interacțiunile specializate extrem de formale și standardizate. Acest aspect se corelează în context terminologic cu relația existentă între *limba comună* și *limbajele specializate*, aspect care nu poate fi ignorat în contextul didacticii limbilor străine. Astfel, un context educațional care urmărește să pregătească cursanții pentru folosirea unei limbi străine ca instrument de învățare și, ulterior, pentru o activitate într-un context profesional trebuie orientat spre învățarea limbii printr-o axare pe obiective specifice ce pot conduce spre conținuturi tematice profesionale, pertinente pentru nevoile, motivațiile și așteptările cursanților (vezi CECRL 2003, 50).

5. Competența de comunicare profesională: raportul *limbă comună* – *limbaje specializate*

Pentru a înțelege modul în care poate fi însușită și dezvoltată *competența de comunicare profesională*, trebuie să delimităm locul limbajelor specializate/profesionale în ansamblul limbii prin raportare la *limba comună*, precum și locul lor în actul comunicării lingvistice.

Limbajele specializate (Lsp) nu se pot defini decât prin raportare la *limba comună* (Lc). Cele două concepte se referă dominant la sistemul lexical al limbii, dar pot îngloba și alte compartimente ale acesteia, în măsura în care există diferențieri lingvistice și pragmalingvistice la nivelul acestora între comunicarea lingvistică cotidiană și comunicarea lingvistică profesională. *Limba comună* (Lc) reunește ansamblul formelor

lingvistice care, în contextul folosirii lor, nu se referă la nicio activitate specializată, spre deosebire de *limbajele specializate* (Lsp) care cuprind conținuturi lingvistice (mai ales termeni) utilizate în domenii de activitate specializate. Granița dintre limba comună și limbajele specializate nu este impenetrabilă. Astfel, o formă lingvistică poate să se întâlnească în același timp atât în limba comună, cât și în limbajele specializate, întrucât există diverse transferuri lexicale bidirecționale.

Raportul dintre limba comună și limbajele specializate a fost reprezentat de Guy Rondeau sub forma mai multor cercuri concentrice care reflectă *ansamblul lexical general al unei limbi*. Astfel, nucleului de conținuturi lingvistice, reprezentat de *limba comună*, i se adaugă ansamblul limbajelor specializate, care cuprinde trei *cercuri concentrice* (Guy Rondeau, *Introduction à la terminologie*, Paris, 1985, p. 25, *apud* Ploae-Hanganu 1992, 482):

1. *zona mitoniană* este cea mai apropiată de Lc și conține termeni care nu aparțin unui anumit domeniu în mod special, iar noțiunile pe care ei le reprezintă se apropie de sensurile pe care aceleași forme lingvistice le au în Lc;

2. *zona centrală a Lsp* cuprinde numărul cel mai mare de termeni ai limbajelor de specialitate;

3. *zona ansamblurilor ultraspecializate ale Lsp* cuprinde un vocabular ultraspecializat, provenit dintr-o cercetare de avangardă și o tehnică de vârf, care e folosit de un număr foarte restrâns de inițiați.

Ansamblul Lsp comportă subdiviziuni de importanță relativă, care reunesc mase lexicale mai mult sau mai puțin bogate și demarcate prin granițe între domenii. Aceste granițe sunt penetrabile în special pentru domenii de cercetare înrudite (ex.: domeniul științelor fizico-chimice, fizico-matematice etc.).

Deși această schematizare concentrică se referă la ansamblul general al limbii, aici se regăsește sintetizat, de fapt, întregul ansamblu tematic ale domniilor de activitate profesională, cu grad mai mic sau mai mare de specializare profesională, având în vedere legătura indisolubilă dintre termen și conceptul pe care îl desemnează.

Competența de comunicare profesională se definește prin gradul de stăpânire și utilizare a conținuturilor tematice din aria diverselor activităților profesionale existente, dar și a resurselor lingvistice și terminologice specifice celor trei zone din ansamblul limbajelor specializate, în vederea realizării unor sarcini și activități comunicative.

Prin raportare la relația dintre limba comună și limbajele specializate, dar și la nivelurile diferite de specializare ale acestora (vizibile prin cele trei zone de specializare terminologică ale reprezentării propuse de Guy Rondeau), învățarea unei limbi ca instrument pentru instruirea într-un anumit domeniu de activitate, cu scopul formării unei competențe de comunicare profesională ridică, generează următoarea problemă: necesitatea delimitării subansamblului limbajelor de specialitate care va permite cursantului independență de comunicare conform descriptorilor de nivel B1-B2 din *Cadrul european comun de referință pentru limbi*, pe baza activităților comunicative (producere, receptare, interacțiune și mediere) propuse.

6. Limbajele specializate în cadrul programelor de predare-învățare a unei limbi - Cazul programului de studiu *Anul pregătitor de limba română pentru cetățenii străini*

Anul pregătitor de limba română, ca program de predare-învățare a limbii române ca limbă străină, este destinat cetățenilor străini care aleg să urmeze cursurile universitare într-o instituție de învățământ din România. Misiunea acestui program o reprezintă pregătirea lingvistică pentru dobândirea competenței de comunicare lingvistică și a celei de comunicare profesională a studenților internaționali admiși în programe de studii de nivel universitar sau postuniversitar derulate în limba română.

Formula învățării românei ca limbă străină pe parcursul unui an de studiu distinct are o tradiție îndelungată, dar în prezent se află într-o continuă restructurare și reasezare conform cerințelor forurilor ce se ocupă de asigurarea calității în învățământ. Reorganizarea planului de învățământ și a conținuturilor în concordanță cu normativele *Cadrului european comun de referință pentru limbi* pune față-n față o viziune tradițională de organizare a Anului Pregătitor, utilizată până acum, cu o nouă perspectivă asupra acestui program de învățare a limbii române de către cetățenii străini.

Până în prezent acest program de studii urmărea, alături de dobândirea competenței generale de comunicare lingvistică în limba română, și pregătirea de specialitate în domeniul pentru care a optat studentul (prin discipline ale domeniului medical/economic/tehnice/umanist și prin disciplina lexic de specialitate, aferentă domeniului de studiu ales). În prezent, conform noului plan de învățământ, accesul spre specializare în cadrul anului pregătitor de limbă română se realizează exclusiv prin studierea limbajelor specializate aferente următoarelor domenii: matematică și științe ale naturii; științe inginerești; științe biologice și biomedicale; științe sociale; științe umaniste și arte; știința sportului și educației fizice. În acest context, formarea profesională a studenților nu reprezintă un obiectiv în sine, misiunea acestui program fiind centrată pe o componentă comunicațională, pragma-lingvistică, legătura cu viitoarea formare profesională a studenților fiind asigurată prin studierea limbajelor specializate. Această perspectivă se justifică prin următoarele aspecte:

1. obiectivul general al acestui program de învățare a românei ca limbă străină nu este formarea profesională, ci pregătirea lingvistică a cursantului pentru a folosi limba română ca instrument de comunicare într-un domeniu educațional și/sau profesional; în aceste condiții, insistența asupra unor conținuturi științifice fără a avea prerechizite adecvate nu poate da randament;

2. direcția greșită de abordare a competenței de comunicare profesională: insistența asupra unor conținuturi științifice de specialitate (în absența unei familiarizări cu particularitățile de limbaj ale domeniului specializat) și plasarea în plan secund a activităților de învățare caracteristice limbajului specializat.

Desigur, dincolo de însușirea unei competențe de comunicare lingvistică în limba română, interesul cursanților se orientează spre formarea profesională viitoare, spre dezvoltarea unor competențe profesionale, însă, ca acest lucru să se poată realiza, existența competenței de comunicare lingvistică este esențială. Astfel, dezvoltarea competenței de comunicare profesională se poate realiza treptat, printr-un transfer dinspre conținuturile lingvistice specializate spre conținuturile științifice specifice unui anumit domeniu.

Competența de comunicare profesională pe care o urmărește studierea limbajelor specializate în cadrul programului de studii *Anul pregătitor de limbă română pentru cetățenii străini* se concretizează prin obiectivul general al acestei discipline: dobândirea competenței de comunicare profesională în limba română, la nivel intermediar (minimum B1, conform CECR), prin familiarizarea studenților cu particularitățile limbajului specializat și prin utilizarea integrată a conținuturilor specifice acestui domeniu profesional.

Obiectivele specifice prin care putem atinge acest obiectiv general sunt următoarele: însușirea de către studenții străini a elementelor specifice limbajului specializat; dezvoltarea capacității studenților de a transfera formele lingvistice din limba comună în limbajele specializate și din aceste limbaje spre limba comună; utilizarea pertinentă și corectă în acțiunile de comunicare a unor elemente lexicale de bază ale unui ansamblu terminologic; valorificarea integrată a conținuturilor lingvistice (fonetică, vocabular, gramatică) în contexte de comunicare scrisă și orală adaptate unui anumit domeniu profesional; aprofundarea de către studenți a competențelor de receptare (înțelegerea textului scris, înțelegerea după auz) și de producere (scriere, exprimare orală) a textelor de specialitate, în limitele nivelurilor B1-B2, din CECRL; dezvoltarea potențialului interacțional al studenților printr-o adaptare corectă la diverse situațiile de comunicare profesională specifice domeniului studiat.

Considerăm că formarea și dezvoltarea competenței de comunicare profesională se poate realiza eficient printr-o serie de instrumente care facilitează încadrarea utilizatorului unei limbi într-un anumit domeniu profesional.

În final, vom prezenta, fără a intra în detalii (pe care intenționăm să le dezvoltăm într-o viitoare lucrare), câteva din aceste resurse de învățare, limitându-ne la domeniul științelor medicale, care se distinge printr-un aspect particular la nivelul limbajului specific - vehiculează un vocabular medical și farmaceutic extrem de vast: „este cel mai vast dintre vocabularele profesionale și s-a estimat că, în perioada studiilor, un student trebuie să rețină denumirile și semnificațiile unui număr de termeni echivalent cu cel necesar pentru învățarea a circa șase limbi străine” (Ochiuz *et alii* 2011, 15). În condițiile în care pentru un vorbitor nativ al românei acest limbaj reprezintă o sarcină dificilă, pentru persoanele care învață limba română este o adevărată provocare, necesitând un dublu efort: achiziția unui cod lingvistic nou și gestionarea în interiorul codului însușit a unui vocabular profesional foarte vast. Așadar, printre mijloacele utilizabile pentru însușirea competenței de comunicare profesională specifică domeniului științelor medicale pot fi amintite (vezi Flaișer 2011, 11-12; Ochiuz *et alii* 2011): delimitarea unui corpus primar de termeni necesari înțelegerii aspectelor elementare specifice domeniului medical (în arii tematice precum: structura anatomică a corpului uman - termeni anatomici; termeni simptomatici; termeni de diagnostic și de proceduri; termeni chirurgicali și terapeutici; clase de medicamente specifice; comunicare medicală); identificarea elementelor limbii comune care s-au terminologizat, pentru a face trecerea spre zona mitoniană și spre zona centrală a limbajului medical; explicarea aspectelor referitoare la polisemia și sinonimia unor termeni specifici domeniului medical; explicarea mecanismelor de formare a terminologiei medicale; abordarea lexicului medical din perspectivă interdisciplinară.

Bibliografie

- Bălănescu, Olga. 2001. *Texte și pre-texte. Introducere în pragmatică*. București: Ed. Ariadna 98.
- Bidu-Vrânceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela. 2005. *Dicționar de științe ale limbii*. București: Nemira.
- CECRL. 2003. *Cadrul european comun de referință pentru limbi. Învățare. Predare. Evaluare*, Diviziunea Politici lingvistice Strasbourg, traducere coordonată și revizuită de George Moldovanu. Chișinău: Tipografia Centrală.
- Flaișer, Mariana. 2011. *Introducere în terminologia medicală românească*. Iași: Editura Alfa.
- Ochiuz, Lăcrămioara, Popovici, Iuliana, Lupuleasa, Dumitru. 2011. *Terminologie medicală și farmaceutică*. Ediția a II-a. Iași: Polirom.
- Păduraru, Carmen. 2009. *Eugen Coșeriu. Contribuții la pragmatica lingvistică*. Iași: Editura Lumen.
- Plăcintar, Emilia. 2006. *Professional communication*. Cluj-Napoca: European Studies Foundation Publishing.
- Ploae-Hanganu, Mariana. 1992. *Terminologia și limba comună (Pentru o bază de date terminologice)*, în „Limba română”, XLI, nr. 9, p. 479-490.
- Rusu, Mina-Maria. 2009. *Competența de comunicare – perspective de abordare*, în „Limba română”, Chișinău, XIX, nr. 11-12, <http://www.limbaromana.md/>.

Florica BODIȘTEAN
(Universitatea „Aurel Vlaicu”
Arad)

**Un avatar al rescrierii în literatura
actuală sau despre cuplul odiseic de
la epopee la *romance*: Manuel Vicent,
*Glusul mării***

Abstract: (An Avatar of Rewriting in Today’s Literature or about the Odysseic Couple from Epic to Romance: Manuel Vicent, *Son de mar (The Song of the Sea)*). In the sphere of creation and current literary hermeneutics, rewriting of canonical works is circumscribed to the postmodern and post-postmodern cultural paradigm that refers to the destabilisation of “ready-made” truths and categorical assertions established by the hegemonic works, challenging the conflict between the “official”, strong versions and the “unofficial”, weak ones, or the conflict between the mystifying or de-mystifying, but never unfounded, capacities that characterise artistic reflection in general and literature in particular. The search for identity is the major theme of current rewriting and takes discourse forms that are subordinated to the so-called “minority genres” belonging to pulp fiction. *Son de mar* (1999), the novel based on an Odysseus theme by the Spanish writer Manuel Vicent, illustrates how both the vision and discourse of the Homeric text are shattered in a classic romance that borrows only the story of the couple and uses it in a new narrative combining the mythical motif of the unique couple, reconstituted after a long detour, with the contemporary ethos motivated by reasons that are strictly individual and never imposed by community. Using the romance formula, which involves a love-story, sensuality and an ending that is at least emotionally satisfactory, if not optimistic, Manuel Vicent illustrates the changes in the literary taste, the de-stabilisation of the cultural stereotypes – both gender-related and sophisticated – and, last but not least, how the mythical pattern can be adapted to today’s reality.

Keywords: rewriting, pulp fiction, romance, myth, contemporary ethos

Rezumat: În planul creației și al hermeneuticii literare actuale, rescrierea operelor canonice se circumscrie paradigmei culturale a postmodernismului și a post-postmodernismului care vizează destabilizarea adevărilor „primate de-a gata” și a aserțiunilor categorice instituționalizate de operele hegemonice, făcând procesul conflictului dintre versiunile „oficiale”, puternice, și cele „particulare”, minoritare, slabe, sau pe acela al capacităților mistificatoare ori demistificatoare, dar niciodată gratuite, pe care le deține reflectarea artistică în general și literatura în special. Căutarea identității este supratema rescrierii actuale și ea se investește mai cu seamă în forme de discurs subsumabile așa-ziselor „genuri minore”, ce țin de literatura de consum. Romanul pe temă odiseică al scriitorului spaniol Manuel Vicent, *Glusul mării (Son de mar, 1999)*, ilustrează această dublă dinamitate, de viziune și de discurs, a textului homeric printr-un *romance* clasic, care decupează din intriga epopeică strict povestea cuplului conjugal, reformatând-o într-o narațiune nouă, ce îmbină motivul mitic al perechii unice, reconstituite în urma unui lung ocol, cu un ethos contemporan motivat de rațiuni strict individuale, și nu comunitare. Prin formula *romance*-ului, din a cărui rețetă face parte *love-story*-ul, senzualitatea și un final, dacă nu optimist, cel puțin satisfăcător sub aspect emoțional, Manuel Vicent ilustrează deopotrivă schimbările în materie de gust literar, destabilizarea stereotipurilor culturale – de tip *gender*, dar și mondene –, și nu în ultimul rând modul în care patternul mitic poate fi adaptat la realitatea de azi.

Cuvinte-cheie: rescriere, literatură de consum, *romance*, mit, ethos contemporan

Rescrierea și reevaluarea „adevărurilor primite de-a gata”

Fenomenul rescrierii¹, de mare amplitudine astăzi atât în planul creației, cât și al hermeneuticii, se circumscrie paradigmei culturale a postmodernismului și a post-postmodernismului care vizează destabilizarea adevărurilor „primite de-a gata” și a aserțiunilor categorice instituționalizate de operele hegemonice, făcând procesul conflictului dintre versiunile „oficiale”, puternice, și cele „particulare”, minoritare, slabe, sau pe acela al capacităților mistificatoare ori demistificatoare, dar niciodată gratuite, pe care le deține reflectarea artistică în general și literatura în special. Perspectiva reciclativă sau clonatoare în plan estetic promovată de genul rescrierii se însoțește de o atitudine interogativă în plan etic, cu proiectare expresă asupra relațiilor de tipul centru – periferie, identitate – alteritate. Pentru Christian Moraru, rescrierea presupune remodelarea unor coordonate socio-culturale, implicând „permutări atât literare, cât și transliterare (sociale, politice, ideologice)”, grație cărora se construiesc narațiuni identitare, ideologizate, despre indivizi și membri ai unor comunități, organizate în jurul unor termeni discursivi ce țin de naționalitate, etnicitate, rasă, statut social, gen și orientare sexuală, credințe moral-religioase (Moraru 2001, XIII)². Căutarea identității, în special de către categoria marginalilor, cea care fusese lipsită de cuvânt în textul canonic, este supratema rescrierii actuale și ea se investește mai cu seamă în forme de discurs „ignobil” sau chiar subsumabil așa-ziselor „genuri minore”, ce țin de literatura de consum.

Tropismele rescrierilor *Odiseei* în contemporaneitate se ordonează în câteva direcții tematico-ideologice bine precizate, ce schimbă unghiul hermeneutic consacrat de textul homeric. Poate cea mai frecventată dintre ele, în contextul înstrăinărilor forțate la care regimul comunist a obligat, pune față în față narațiunea fondatoare a *nostos*-ului cu destabilizarea mitologiei exilului și cu reconfigurarea conceptului de „acasă”. *Ignoranța* lui Milan Kundera (2000, trad. rom. 2006), ca și *Întâlnirea* Gabrielei Adameșteanu (ed. I, 2003, ed. a II-a, 2007) sunt astfel de romane contrafactice care deziluzionează ideea întoarcerii recuperatoare. „Acasă” nu e Itaca regăsită, ci locul unde ți-ai trăit viața esențială, iar „întâlnirea” nu se mai petrece pentru că nu te poți întoarce într-un loc sperând că astfel te întorci în timp. Și continuările proleptice ale *Odiseei*, cum e basmul mitologic al lui Vladimir Colin, *Grifonul lui Ulise* (1976), un fel de *Tinerețe fără bătrânețe*... pe pretext homeric, desfășoară o a doua călătorie a eroului, brusc întinerit, spre Troia, ca să-și întâlnească... moartea, semn că bucla destinului se încheie acolo unde e „acasă”.

În prestigioasa tradiție joyce-eană, procesele manipulative de eroizare și mitologizare repun în discuție dihotomia erou/om generic, versiunea „oficială”

¹ În raport cu tabloul categoriilor intertextualității generice configurat de Gérard Genette în *Palimpsestes. La littérature au second degré*, rescrierea e o practică hipertextuală, chiar cea mai complexă dintre acestea, respectiv o *transpunere deschisă și deliberat tematică*, ceea ce presupune preluarea de fond, în registru serios, investită în ficțiuni ample care intenționează și modificări de sens (Genette 1982, 238).

² “I think, for the rewrites I deal with set in motion both literary and transliterary (social, political, ideological) permutations. These rewrites refurbish *forms* – texts and textual structures – as well as discourse *formations* that critics have usually cut off from the phenomenology of ‘literariness’. Such formations represent [...] cultural or ‘identity narratives’: heavily ideology-laden tales about us as individuals and members of certain communities organized around nuclear terms, discourses, and tropes of nationality, ethnicity, race, social standing, gender, sex, moral-religious beliefs, and so on [s.a.]”.

autoritară, unică și centrală și versiunile particulare, subiective, aparținând, în speță, „marginalilor”. Scrierea istoriei canonice se dovedește a fi un artefact ce controlează și servește direcția de exercitare a puterii. Construit pe dimensiune metafizică, personajul lui Modest Morariu din romanul *Întoarcerea lui Ulise* (1982) e asaltat de confruntarea cu degradarea bătrâneții, exilat nu față de o Itacă, ci față de lume, silit să-și trăiască propria moarte în mai multe „avanpremiere”, prin moartea celor apropiați, Penelopa și Eumeu, *alter ego*-ul său. Ambele soluții de a-și petrece bătrânețea se dovedesc dezamăgitoare. Erosul faustic, târziu, e o iluzie, iar scrierea memoriilor despre războiul troian paralizează în fața descoperirii că adevărul global nu poate fi surprins, că nu există decât versiuni relative și subiective ale fiecărei perspective individuale.

Parodie a istoriei și parodie a compunerii unei ficțiuni este și fantezia pe temă homerică a lui Platon Pardău, *Minunata poveste a dragostei preaferițiilor regi Ulise și Penelopa* (1978), exploatând, prin narațiuni ce curg una dintr-alta, posibilitățile nelimitate ale imaginației/povestirii într-un amestec de timpuri și de locuri care acoperă întreaga istorie a umanității. În fața temei aventurii trec tema ficțiunii și tehnicitatea actului creator, singurele care unifică mozaicul de relatări, demonstrând la tot pasul că istoria se face din cuvinte, că istoria e... literatură, ca, de altfel, și „minunata poveste...” care se dovedește a fi cronică scrisă de sclava Penelopei, Melania, a unei povești de cuplu posttroian care n-a existat.

Reluarea/continuarea istoriei conjugale într-o altă ideologie decât cea instituționalizată de textul hegemonic pune problema analizei mitului fidelității și a reluării discuției despre alocarea rolurilor de gen în cadrul relației de cuplu, fapt reclamat de trecerea de la discursul patriarhal-sexist la cel contemporan și/sau feminist. Margaret Atwood propune, în *Penelopiada* (2005, trad. rom. 2008), o refocalizare din perspectivă feminină și feministă a celei de-a doua epopei homerice într-un miniroman parodic ce mixează genurile într-un mod extrem de permisiv, aducând în rama confesiunii Penelopei elemente dramatice din tragedia greacă, cum e procesul lui Odiseu, sau songuri interpretate de corul slujnicelor, într-un limbaj actual și oral, departe de stilul epopeic înalt, și mai cu seamă într-un climat mentalitar contemporan. *Penelopiada* e *Iliada* Penelopei petrecută la curtea din Itaca sau lupta pentru recunoaștere la care e obligată o femeie și o străină în absența soțului. O altă rescriere a temei conjugalității triumfătoare, *Glasul mării* (*Son de mar* 1999, trad. rom. 2013), aparținând scriitorului spaniol Manuel Vicent, problematizează statusul cuplului astăzi, disputat de două presiuni: noua ideologie de tipul *self made* a individului, bărbat sau femeie, și patternul mitic, cel al împlinirii în cuplu, prin iubirea verificată și pentru toată viața. Formula discursivă pentru care se optează aici este cea a *romance*-ului, mod de a integra realismul reprezentării într-o ficțiune reparatoare, iar personajele, transdiegetizate, alcătuiesc un avatar contemporan al cuplului Ulise – Penelopa.

Romance și epopee

Glasul mării e o ilustrare a celei mai autoritare erotologii, cea a cuplului androginic. În concret, un *love-story* pe tipar odiseic: constituirea perechii tinere și neștiutoare în ale vieții, disoluție/dispariție, realcătuire după un număr mare de ani (aici zece), promisiunea fericirii în eternitate/moarte. Questa dragostei e însă vrednică de deceniul nouă al secolului

trecut, când se petrece acțiunea, și propune centralitatea femeii, căreia îi urmărește maturizarea înregistrându-i în primul rând progresele în linia dobândirii autonomiei. Martina, după nume din spița zeului războiului, Marte, evoluează de la fata romantică și naivă, delicată, dar sălbatică, la femeia voluntară, „autoarea” poveștii de dragoste, cea căreia i se datorează în cea mai mare parte izbânda ideii de cuplu, chiar dacă vorbim de o acțiune prin inacțiune. Bărbatul va fi pacientul experiențelor interioare pe care ea le decide. Răsturnarea de roluri în ce privește exercitarea puterii e o primă trăsătură a *romance*-ului, prin excelență narațiunea energiei feminine care supune sentimental bărbatul, spre binele amândurora, făcându-l conștient de ceea ce nu era, adică de capacitatea dragostei de a-i împlini viața. Potrivit lui Catherine M. Roach, autoarea unei monografii recente a genului *romance*, dictonul acestei ficțiuni, care funcționează pentru femei ca un model imperativ pentru a trăi o viață mai bună, este: „Găsește-ți o adevărată iubire – unica și singura – și trăiește fericită până la adânci bătrâneți.” (2016, 3)³.

Bovarismul e tiparul comun al cuplului în faza de început. Fata patronului de tavernă visează o viață elitistă alături de eroul iridescent al fanteziilor sale, actorul Yul Brynner; el, Ulise Adsuara, profesorul de literatură clasică, pentru care marea și aventura sunt doar teme livrești, își trăiește viața fie filtrată prin horatianul *carpe diem* predat elevilor, fie lăsându-se atras de „teoria eroului” care într-o bună zi trebuie să întreprindă o mare călătorie. Și într-un caz, și în celălalt, bovarismul își condamnă pacienții la existență inautentică, copiată după modelul, diferit, al ficțiunilor frecventate. Romanul însă încearcă să ne convingă că soluția cea mai neverosimilă astăzi pentru unirea cuplului în eternitate – moartea – după modelul, iarăși livresc, de genul Romeo și Julieta, Tristan și Isolda –, e una asumată deopotrivă prin experiența concretă a absolutului dragostei. Stranietatea constructului narativ vine din faptul că el convoacă în zona mentalului contemporan cele mai „tari” tropisme ale erosului, cele ce țin de zona arhetipurilor, iar în plan discursiv din aceea că altoiește un gen extrem de popular astăzi, considerat chiar facil, în sensul de rețetard, pe o structură mitică autoritară și elitistă. Deși pare un oximoron generic, combinarea celor două scheme narative și a celor două registre, înalt și popular, se întâlnește într-un plan subtil, în aserțiunea că *romance*-ul narează realitatea într-un mod mitic. *Glasul mării* explicitează acest „mod mitic” prin multiplele aluzii la textul homeric, nu doar la o mitologie difuză a dragostei absolute. De altfel, și Catherine M. Roach consideră *romance*-ul un gen paradoxal, „pe muchie” între feminism și patriarhalitate, prin aceea că și conservă, și desființează stereotipurile de tip *gender*. Feminismul, pentru că e istoria puterii de care dispune o femeie pentru a cuceri sufletul și viața unui bărbat – virgina care îmblânzește „monstrul”, topindu-i inima de gheață – și patriarhalitatea ce rezistă în ideea că viața unei femei heterosexuale e incompletă fără protecția devotată a unui bărbat capabil să își servească stăpâna cu sabia și cu sufletul într-o relație sănătoasă, care să n-o minimalizeze; bărbatul – masculul α , puternic și dominant (Mister Right, „bărbatul bun de iubit”) – îi va îndeplini iubitei sale trei aspirații majore în ordine feminină: comuniune sufletească, poziție socială și pasiune sexuală (Roach 2016, 181-184).

³ “The romance narrative is a central storyline of human culture. Pushing the thesis further: The story of romance is the guiding text offered by contemporary American culture and the culture of the modern West on the subject of how women and men (should) relate. Find your one true love – Your One and Only – and live happily ever after.”

Mitul sufletelor pereche: „era o pasiune între două ființe și nimic mai mult”

Romanul lui Manuel Vicent mizează în atingerea amplitudinii mitice pe o reducere drastică a contingentului, respectiv a determinărilor sociale, ca și pe narațiunea psihologică, după modelul povestirii primare, mitul și basmul. Și minimizarea ancorării realiste a acțiunilor personajelor, și lipsa motivării psihologice trebuie privite în contextul acestei formule narative hibride nu ca scăderi, ci ca „legi ale genului”, servind caracterul „exemplar” al intrigii și valoarea de simbol a personajelor. La Homer, Penelopa nu e doar femeia capătului de drum, e asocierea cu căminul și patria și niciodată nu știm cât prețuiește ea în sine pentru Ulise și cât pentru valorile adiacente ei. În consecință, și „dorul de casă” al lui Ulise e sumă a mai multor mobiluri, greu de ierarhizat. Manuel Vicent epurează însă fabula de orice element nonerotic. Dezvoltarea poveștii romantice și a evoluției emoționale a cuplului sunt urmărite cu consecvență în „etapele clasice” pretinse de tradiția *romance*-ului și chiar fără interferența altor subteme care nu se referă direct la firul epic central. Cei doi se întâlnesc de la începutul poveștii, biografia anterioară nefiind nici măcar schițată. Urmează dragoste „animalică” din partea ei, pasiunea descoperirii dimensiunii dionisiace a vieții mai mult pentru „intelectualul de tavernă”. Martina rămâne însărcinată, dar nemulțumirea familiei – obstacolul exterior – e depășită prin rapida căsătorie. Productiv în planul intrigii e însă obstacolul interior, frustrarea pe care o resimte Ulise prins în nodul căsniciei și amenințat de harponul tatălui Martinei, care-i amintește mereu de responsabilitățile sale. Singura lui dorință-obsesie este să iasă pe mare, ceea ce și face cumpărându-și o barcă de pescuit. Despărțirea survine într-o dimineață de august când Ulise dispare într-o aparență de naufragiu, e declarat mort după trei ani, iar văduva se mărită cu vechiul său pretendent, potentatul om de afaceri Alberto Sierra. După zece ani de la dispariție, Ulise se întoarce din înconjurul lumii să-i spună Martinei că ea este femeia vieții lui (împăcarea). Cei doi se întâlnesc vreme de un an în tot felul de camere tănuite unde Martina îl ține încuiat pe Ulise, care pentru lumea de afară era mort. Când, în sfârșit, se hotărăște să plece cu acesta pe *Glusul mării* spre „o insulă îndepărtată”, descoperă în larg avaria navei cauzată de soțul înșelat și mor amândoi neîncercând să se salveze.

Finalul afirmă ideea de „religie a iubirii” în care discursul *romance*-ului își concentrează ethosul. *Romance Writers of America* stipulează ca finalul, dacă nu e de tipul happy-endului clasic, să fie cel puțin satisfăcător din punct de vedere emoțional⁴, dar Catherine M. Roach adaugă o semnificativă precizare vorbind despre „finalul mântuitor” (*healing end*), motiv pentru care identifică rădăcinile ideologice ale *romance*-ului în creștinism, în ideea că dragostea, în orice formă a sa, *agapé*, *eros*, *filia*, e secretul căutării sensului, fericirii, împlinirii și salvării în viață. Eschatologia preluată din narațiunea christică proiectează fericirea greu dobândită de cuplu dincolo de finalul cărții și de viața biologică (Roach 2016, 176)⁵.

⁴ “An Emotionally Satisfying and Optimistic Ending: In a romance, the lovers who risk and struggle for each other and their relationship are rewarded with emotional justice and unconditional love.” (<https://www.rwa.org/p/cm/ld/fid=578>).

⁵ “The end goal of erotic faith, like that of the Christian eschaton, is the end of all endings, an ending

Într-o asemenea intrigă spectaculoasă, ceea ce lipsește este tocmai motivarea compozițional-psihologică a inițiativelor radicale pe care le iau personajele: Ulise pleacă din plectis conjugal care, în ordinea mitului, s-ar putea explica prin anterioritatea erosului față de episodul eroic. „Dragostea, lipsită de prefața ei eroică, devine o simplă cădere năucitoare, iar lupta, lipsită de răsplata ei erotică, se transformă în joc dinainte pierdut și dezabuzat”, a arătat Durand în analiza unui roman al „eroismului pe dos” cum e *Lucien Leuwen* al lui Stendhal (1998, 194). Realismul nu intervine în substanța acestui mit, eventual îl nuanțează și îl face mai puțin transparent, istoria prințului Bolkonski, abulic în fața faptei, după prima căsătorie, revivificat apoi de dragostea Natașei, fiind cât se poate de convingătoare epic (Bodiștean 2013, 167-169). În romanul lui Manuel Vicent, procesul interior premergător nu e însă deloc dezvoltat, dar aceasta nu e singurul lucru surprinzător, de vreme ce și Martina, la fel de senină și de nemotivată discursiv, își părăsește brusc și definitiv nu doar soțul și statutul social de invidiat, ci și pe cei trei copii. Citim doar că în etapa iubirii resuscitate frenetic „familia era ceva secundar. Era o pasiune între două ființe și nimic mai mult”, că „legăturile acestea de familie nu păreau să-i intereseze pe cei doi, în afară de cele cu moartea” (Vicent 2013, 266, 267).

Modelul erotologic propus preia o schemă formală a romanului pasiunii, triumphiul erotic, doar pentru a pune în valoare inoperanța conceptelor de *adulter* și *conjugalitate* pe coordonatele ethosului contemporan. Obiectiv, soluția narativă a confuziei calităților de soț și amant în același personaj face imposibilă evaluarea poveștii în acești termeni. Dar cel mai important pentru detenta ideologică a romanului este desființarea funcției etice și productive (în planul intrigii și al dezvoltării emoționale) a dinamicii acestor concepte esențiale pentru teza iubirii obstaculate, singura care s-ar putea transforma în pasiune, cum a demonstrat Denis de Rougemont (1987). Or Vicent arată limpede că nu interdicția face această iubire mai puternică și, în sfârșit, bivocală, ci *recunoașterea*, verificată experiențial, a Celuilalt ca fiind Perechea. Se pare că dispariția romanului adulterului nu înseamnă neapărat și dispariția romanului pasional. Ideea condiționării lor fusese zdruncinată de un alt construct romanesc al melanjului între genul minor și cel major, arată Mihaela Ursa (2012, 195-198). E ficțiunea marquesiană a erosului senect, *Dragoste în vremea holerei*, unde cuplul conjugal e departe de dragostea-*agapé*, punând în scenă mai mult dragostea-pasiune, necontrafăcută și neconvențională, obstaculată de... războiul personalităților care ajung în cele din urmă la o fuziune cu sugestii androgenice. Oricum, cuplul conjugal, disprețuit prin tradiție de discursul pasiunii, este la Márquez cel reliefat, cel interesant. Pentru ficțiunea erotică a lui Vicent astfel de comparații sunt de interes secundar, oglindirea reciprocă a celor două forme de eros – cel conjugal, „mercantil”, și cel „pecetluit” – nefiind mai mult decât o formă de a stimula imaginația femeii și de a-i flata vanitatea, pentru ca apoi proiectul de genul „și... și” să se pronunțe exclusivist și cu orice risc. Resemnificarea relațiilor în interiorul triumphiului, precum și calitatea de „mort” a amantului sugerează în planul poeziei românești un dialog deliberat cu teoria pasiunii născute din adversitate și a iubirii reciproce nefericite printr-o formulă maxim complicată de indecizia rolurilor⁶. Schimbarea de paradigmă erotică, în concret prin relativizarea liniei de

beyond endings”.

⁶ „Nu era dispusă să renunțe la nimic, nici la bogăția venită pe neașteptate, nici la iubirea pecetluită. Să fie soția lui Alberto Sierra îi asigura o poziție socială ce îi îndeplinea orice capriciu; să aibă un amant secret,

demarcație dintre conjugalitate și adulter, se așază în orizontul descris de noile forme ale imaginarului antropologic proprii romanului secolului XX pentru care, potrivit lui Toma Pavel, definitorii sunt „desființarea legăturilor, comunitatea problematică, apoteoza lui Narcis” (2008, 371); în replică la dispariția constrângerilor comunitare, romanul lui Vicent se pronunță pentru presiunea destinului textualizată prin forme diferite de povestire predictivă: literatura (Homer, Vergiliu, Horațiu, feluritele povești de tipul *mise en abyme*), visul comun, reveriile (fantezia Martinei cu Yul Brynner, care, paradoxal, se va împlini, în felul ei, în final), profeciile, tot comune, care i se rostesc și unuia, și altuia: „Nu, bărbatul acesta nu te iubește. Numai dacă tu îl omori și apoi îl devorezi!”, „Dacă vrei să scapi și să fii liber, convinge-o pe femeia visurilor tale să moară cu tine, numai în trupul ei îți vei găsi izbăvirea” (Vicent 2013, 144, 254). Tema predestinării funcționează ca principiu de motivare compozițională în roman, suplinind absența psihologiei.

Eros și Thanatos

Consacrată și de planul subtil al indistinției viață – moarte, autoritatea erotologiei sufletelor-pereche se sprijină pe aspirația refacerii monadei dincolo de manifestările fenomenale. Și cea mai percutantă imagine derivată de aici este aceea a cuplului consonant și sincron în viață și în moarte sau a morții din dragoste. Condiția de reconstituire a androgenului, a arătat Jean Libis, stă în abandonarea limitelor individuale, ieșirea din fluiditatea fenomenelor biologice, ceea ce ține de o altă ordine: „intervenția morții, la frontiera dintre Sexualitate și arhetipul androgen care o susține, se poate extinde cel puțin în două sensuri. Moartea este acel element care consacră eșecul mitului, dar și acel ceva prin care mitul «se realizează», transportând actorii dramei dincolo de timp. Există deci în dorința de moarte această ambiguitate pe care nimic nu ar putea-o risipi pe deplin” (2005, 244-245).

Îngemănarea Eros – Thanatos desenează traseul poveștii la început și rămâne vectorul principal de semnificație. Dubla față a fiecărui moment-prag în ordinea devenirii eurilor insinuează ideea de *metamorfoză* ca manifestare a unei metarealități în sânul cotidianului și pe aceea că destinația finală a celor doi nu e erosul pământesc, ci, cum spune *motto*-ul ultimei părți a romanului, muntele Paradisului Terestru. Ambivalența simbolică a grotei, spațiul inițierii în tainele amorului corporalist, dar găsită la capătul labirintului inițiativ tăiat într-un relief agrest și ritmat de însemnele morții, induce o primă ruptură de nivel în planul devenirii interioare. *Regressus ad uterum* – sălașul morții și al renașterii – sau „matrice analoagă creuzetului alchimiștilor” (Chevalier, Gheerbrant, 1995, 78), ideea de transformare în ordinea spiritului, prin eros, nu poate fi evitată. Cunoscută sub numele de Peștera Calului, datorită bazinului în care în timpul războiului fusese găsit un cal mort, ai cărui ochi refuză să se arate în oglinda apei, pentru a apărea apoi în pânțele Martinei, ține de regimul transsubstanțierilor opace deocamdată, revelabile eventual prin corespondență. Căci ei i se suprapune, ca grilă transparentă de lectură, o altă grotă, cea din care pescarul Requena, închis ca un alt Iona vreme de trei zile și trei nopți, a reînviat pentru că a știut întâi să moară: „Numai

iar acesta să nu fie altul decât fostul ei soț înviat îi copleșea imaginația bolnăvicioasă, căci nu știa dacă prin faptul că se culca cu el comitea un păcat sau dăruia morților flori violete și cărnoase.” (Vicent 2013, 248).

dacă mori poți să trăiești din nou, a spus Requena. Ceilalți doi s-au înecat pentru că nu aveau decât viața.” (132).

Călătoria lui Ulise, în barca sa *Martina*, spre Hades, călăuzit de „femeia în roșu” ca agent psihopomp, în fond un *alter ego* al Martinei – „Dacă a existat vreodată, ar fi femeia care îți seamănă cel mai mult...” (Vicent 2013, 265) – duce la termenul-limită inițierea masculină sub îndrumarea femeii, marcând restructurarea interioară prin date exterioare. Din *Infern*, Ulise se întoarce „transfigurat”, cu ochi albaștri, mai înalt decât înainte și cu ciudata calitate de a nu sângera, pe care o au doar morții.

În fine, în reprezentarea morții ca nuntă sau a morții-eschatologie cu care începe și se sfârșește romanul, identificarea Eros – Thanatos în imaginea androginului recuperat ajunge la suprapunere perfectă și explicită. Moartea benignă, așteptată și morții frumoși, inalterabili, transmit privitorilor un fior de admirație, apoteoza unei iubiri dincolo de proza lumii: „La prima vedere păreau două ființe făcute una pentru cealaltă, care se căutau dincolo de moarte.” (Vicent 2013, 30). Într-o manieră ce amintește de stilul marquesian, prin firescul cu care e consemnat insolitul realității, ceremonia comună de înmormântare alunecă subliminal spre rit nupțial și asistența realizează că preotul rostește versete din *Cântarea cântărilor*.

Antieroul și mitul

Ca personaje de *romance*, Ulise și Martina sunt nu doar replici contemporane ale prototipurilor mitice, supuse hibridării și resemantizării, ci și termenii unei relații de putere inversate. Or decidentă e aici puterea erotică, cea socială și intelectuală sunt subsidiare. În acest plan, bărbatul e subiect al inițierii, nu femeia care-i este, de la început, superioară. Discursul senzual, intonat în termenii unei pasiuni animalice de ambele părți – nu întâmplător din el lipsesc complet cuvintele – indică în Ulise ființa palidă, amantul mediocru, neexperimentat, neputincios și lipsit de imaginație în fața mării numite Martina. Pentru el, descoperirea erosului nu depășește semnificația strict sexuală, de instinct al speciei, a cărui manifestare se cere pusă pe seama rutului universal, irepresibil, la care predispune molima florilor de portocal ce bântuie coasta mării abolind, ca și carnavalul, orice reguli în afară de legea trupului. Erotica e doar una dintre manifestările noii faze dionisiac-hedoniste pe care o trăiește odată ajuns în Circeea, unde orice, de la mâncare la poveștile pescarilor⁷, e mai interesant decât cărțile pe care le citea. Femeia însă, pentru care simptomul îndrăgostirii e febra de patruzeci de grade, distinge clar amorul de celelalte plăceri și păstrează constant aceeași temperatură erotică față de soțul ei „în ciuda faptului că nu avea nici o virtute ca s-o domine, în afară de seducția exercitată de niște cuvinte fabuloase” (Vicent 2013, 139). Cuvinte ce funcționează, la propriu, ca afrodisiac mental pentru fata simplă și needucată care interpretează erotic episodul punitiv al înlănțuirii lui Laocon de către șerpii marini, ceea ce înseamnă, în ultimă instanță, că acordă erosului o semnificație.

Asupra lui Ulise se verifică fazele evoluției antropologice de la sex la erotism și apoi la dragoste în decantarea și individualizarea obiectului dorinței, ideea că „sexul este rădăcină, erotismul este tulpină, iar dragostea este floare” (Paz 2003, 33): „Oriunde am fost în călătoria aceea, te-am văzut mereu, sub multe forme...” (Vicent 2013,

⁷ „Ulise asocia întotdeauna dragostea față de femeie cu o mâncare...” (Vicent 2013, 53).

281). De unde și tema pedagogiei amorului ce introduce în roman sugestii pastorale, culminând cu ideea că iubirea se dovedește a fi cea mai eficientă cale de modelare spirituală. Căci e vorba și aici, ca și în romanul lui Longos, de „puterea virilă [...] pusă în umbră de o putere feminină protectoare, care acționează asupra unei masculinități în formare” (Ursa 2012, 173). O acțiune de la distanță, în care țesutul noii Penelope își reactivează funcția mitică, împresurându-l subtil într-o pânză a destinului. În felul acesta, amantul mediocru ajunge un amant ideal, perfecționat la școlile orientale ale amorului, iar eternul rătăcitor, robit doar libertății, ajunge să dea lumea întreagă pe patru pereți unde n-are alt orizont decât trupul Martinei. Desigur, la eșafodajul pastoral contribuie și descoperirea senzualității cu uimire – ca „boală a trupului”, dată fiind virginitatea celor doi –, ca și ritmul acestei descoperiri (*id est* a trupului Martinei), care nu e altul decât ritmul descoperirii peisajului și a anotimpului erotic. Toate aceste consonanțe perfecte uman – vegetal reduc personajele la calitatea de forțe elementare, îndatorate unei poetici a percepției, aurorală și naivă.

Traseul identitar al bărbatului se ficționalizează în lentila mereu refractantă a mitului odiseic: anti-Ulise (profesorul slab, miop, apolinic, lipsit de farmec și de simț practic și care, pe deasupra, nu știa nici să înoate!) – Ulise cel atras bovaric de „teoria eroului”, pentru care marea devine factor spiritual și argument al libertății depline⁸ și noul Ulise, cel care, de la nivelul experienței sale copleșitoare dobândite vreme de zece ani, dă diversitatea infinită a lumii pe unitatea cuplului și pe unicitatea Martinei, ca singurele valori care leagă viața cu moartea.

Pentru femeie, evoluția nu este atât de spectaculoasă, evoluția, câtă există, se datorează mai degrabă trecerii în prim-plan a unor potențialități pe care le deține simultan în stare latentă și pe care doar derularea unei evoluții ontogenetice le prioritizează. În natura amazonică a Martinei se regăsesc pe rând celelalte ipostaze demetric-afroditice ale femininului (Evola 2006, 219-230): virginală, maternală, senzuală, animalică, metafizică etc. Ea e „femeia tuturor posibilităților” și identificările cu subiectele mitului sunt la îndemână pentru a proba hibridarea și fuziunea arhetipurilor în „anarhetipul” (Braga, 2006) femeii contemporane care deconstruiește, dar și reechilibrează prin sinteză precedentele sale. Întâi Nausicaa – adolescenta atrasă de actorul matur cu care construiește scenarii proiective de viață romantic-elitistă. Apoi o Circe temperamentală cu specificări ale unui bestiar erotic: „șerpoaica” ce înlănțuie, „lupoaica” ce-l mușcă de bărbie pe Ulise în grotă dându-i o altă cicatrice identificatoare sau „cățeaua” care se oferă să-l urmeze pretutindeni. Circea însăși – denotație evidentă – e o insulă a Circei intens sexualizată primăvara, când băntuie molima florilor de portocal, sugerând ideea că și senzualitatea e un accident al trupului, o leoaică tânără și intempestivă care, mușcând, desfigurează cum desfigurați sunt și leproșii cu chipuri de lei, prieteni ai cuplurilor. Între toate, statutul de Penelopă e cel mai șters și mai puțin dezvoltat epic, și pe linia maternală, și pe cea conjugală. Ține doar trei ani, vreme în care văduva îndurerată își ispășește doliul, pentru ca apoi femeia „cuminte” să devină ceea ce modernitatea a citit în prototipul Penelopei, adică femeia „cu minte”⁹, care se mărită din calcul cu un

⁸ „Să navighez și să nu fiu liber n-am să pot suporta” (Vicent 2013, 162).

⁹ Despre complexitatea mitului Penelopei homerice în perspectiva modernității, a se vedea Eugen Simion, *Cumintea Penelopă și ambiguitățile unui mit*, în *Sfidarea retoricii. Jurnal german* (1985, 92): „Penelopa nu întrevide decât două soluții de ieșire din starea ei de așteptare: să se întoarcă Ulise sau să se mărite cu

avatar al lui Antinous, cel mai relevant pețitor, nu înainte de a-și negocia ferm noul său statut. Dacă Martina – Circe subjugă prin farmece „exterioare” ce nu țin de sinele său adânc, ci mai degrabă de simpla sa natură de femeie, ultima ipostază, Calypso, e zeița seducției și a sexului care, profitând de noua conjunctură (Ulise e mort pentru lumea din afară și „revenirea” lui la viață i-ar aduce chiar moartea), răzbună perfid faptul că a fost părăsită făcându-l pe aventurier prizonierul ei, închis în cușca amorului, ca amant aflat la discreție. Semnificativ, „închiderile” sale sunt colivii din ce în ce mai aurite, din ce în ce mai luxoase și, în același timp mai sigure, mai rupte de lume. Acolo timpul se suspendă pentru ca în cele din urmă să se verse în Marele Timp.

Ulisele lui Manuel Vicent rămâne cu Calypso, nu cu Penelopa. Ea deține, pe lângă devoțiunea de Penelopă, și forța vampirizantă a sexului. Femeia îi aplică amantului sechestrat sesiuni prelungi de amor sălbatic prin care „îi extrage măduva” împlinind profeția: devorare, moarte și renaștere, Erotica și Romantica. Puterea acestui „corolar” al dragostei din perspectivă feminină l-a impus ca ingredient obligatoriu al *romance*-ului în cele mai variate forme expresie, de la intimitatea confortabilă până la cea picantă (Roach 2016, 25)¹⁰. Iar *romance*-ul ultimelor decenii, devenit din ce în ce mai evident discurs al dorinței și al plăcerii, poate servi drept material pentru o diagnoză a liberalizării atitudinii față de sexualitatea feminină, afirmată prin ceea ce comentatorii numesc *sex-positive culture*, *sex-positive feminist* sau *striptease culture* (Roach 2010, 6-8).

În opțiunea pentru atemporalitatea ostrovului Ogiția, prin care anticii credeau că trece axul lumii, ideologia *romance*-ului se afirmă plenar. Finalul romanului se servește cu nonșalanță de mit pentru a înlătura căderea în melodramă: „acasă”, conceptul odiseic cheie, poate fi oriunde, inclusiv în magica insulă Sumatra, în viață sau în moarte, pentru că e acolo unde e dragostea.

Narcis sau Dionysos?

Narațiune de gen, *romance*-ul acordă autoritate femeii în împlinirea *love-story*-ului. Ea e personajul cel mai conturat și cel mai complex, sinteză a tuturor Evelor posibile¹¹, nostalgie-forte a imaginarului masculin. „Rescrist” de inițiativa feminină, mitul situează narațiunea între feminismul afișat și ordinea arhetipală, construind un spațiu securizant în fața ofensivei formelor de viață contemporană, consumistă și reificată, dar și o reconsiderare a categoriilor identitare din perspectiva unui ethos actual.

unul dintre pețitori. A treia soluție, la îndemână, totuși, unei femei fixate într-o mare iubire, nu intră niciun moment în calculele Penelopei: ea nu acceptă însingurarea, renunțarea la viața erotică, resemnarea în eșec. [...] Privit din acest unghi, mitul se latină și imaginea reginei din Itaca se întunecă. Ea este mai degrabă o femeie *cu minte* decât o soție *cuminte* [s.a.]”.

¹⁰ “Whether the intimacy is cozy or spicy, sex shared lovingly with a partner adds joy to life and depth to a relationship. The romance teaches that sexuality is meant to be a good thing, and important and positive part of being human.”

¹¹ „La Praga erai o tânără evreică și te rugai în Cimitirul Vechi din cartierul Josefov, în fața lespezii mucegăite a rabinului Löw, decedat în 1607. La hanul din rezervația Kilaguni, în Kenya, înconjurată de hiene, la căderea serii, erai îmbrăcată în kaki, ca Ava Gardner în filmul *Mogambo*. La Marrakech te numeai Saida și într-o seară de ramadan dansai din buric într-o curte, sub un arc în potcoavă, pentru soțul octogenar, care era măcelarul cel mai puternic din oraș. Pe insula Rodos erai o turistă englezoaică și la sfârșitul verii te-ai rătăcit în brațele unui pescar puros. La Viena vindeai torturi de ciocolată la cofetăria Demel, de unde se aprovizionă prințesa Sisi.” (Vicent 2013, 281-282).

În această idee, *Glusul mării* propune ca valid cuplul erotic în fața cuplului conjugal al poeziei homerice, fiind nu o ficțiune despre puterea întemeietoare a dragostei în plan social și politic, cum sugera *Odiseea* prin centralitatea patului de nuntă, ci una despre puterea sa mântuitoare pentru individ. Respingerea lumii sociale și a convențiilor sale nu reprezintă un gest dramatic făcut în urma unor lungi deliberări, ca în romanul pasional al secolului al XIX-lea, ci un semn de disponibilitate interioară afirmată cu naturalețe. Într-un climat ideologic cu varii componente, rescrierea odiseică a lui Manuel Vicent exprimă preeminența exigenței de realizare a sinelui în termeni tranșanți, „absoluți”; maniheismul mitului și miraculosul său reprezintă formule care îi servesc alcătuind o „schemă la vedere” (consonantă, de altfel, cu schema *romance*-ului), care funcționează ca hârtie de turnesol pentru dinamica conceptelor mentalitare.

În fenomenul expansiunii fără precedent a *romance*-ului astăzi și mai ales în tendința sa de a-și apropria, *mutatis mutandis*, teritoriul mitului poate fi decelat statusul intimist al lumii contemporane. O lume paradoxală, spune Gilles Lipovetsky, care, în ciuda tuturor previziunilor catastrofale generate de hipersexualismul și de inflația orgiastică afișate în media, constată în realitate, la nivelul maselor, moderația libidinală concomitent cu exigența calității și a exclusivismului în relațiile intime și cu nevoia de recunoaștere subiectivă. Metafora cea mai potrivită pentru experiența amoroasă actuală pare să fie nu frenezia dizolvantă a lui Dionysos, ci aceea a oglinzii lui Narcis (2007, 215-216).

Romance-ul pe temă mitică, prin vocația sa paroxistică, ar fi un fel de oglindă a oglinzii, una care îi mărește maxim imaginea.

Bibliografie

Corpus de texte beletristice

- Adameșteanu, Gabriela. 2007. *Întâlnirea*. Ediția a II-a, revăzută. Postfață de Carmen Mușat. Iași: Polirom.
- Atwood, Margaret. 2008. *Penelopiada*. Traducere din limba engleză de Gabriela Nedelea. București: Editura Leda.
- Colin, Vladimir. 1976. *Grifonul lui Ulise*. București: Cartea Românească.
- Kundera, Milan. 2006. *Ignoranța*. Traducere din franceză de Emanoil Marcu. București: Humanitas.
- Morariu, Modest. 1982. *Întoarcerea lui Ulise*. București: Editura Eminescu.
- Pardău, Platon. 1978. *Minunata poveste de dragoste a preafiericților regi Ulise și Penelopa*. București: Editura Eminescu.
- Vicent, Manuel. 2013. *Glusul mării*. Traducere din limba spaniolă și note de Lavinia Similaru. București: Univers.

Bibliografie teoretică și critică

- Bodiștean, Florica. 2013. *Eroica și Erotica. Eșeu despre imaginile feminității în eposul eroic*. București: Editura Pro Universitaria.
- Braga, Corin. 2006. *De la arhetip la anarhetip*. Iași: Polirom.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. 1995. *Dicționar de simboluri*. Vol. III, București: Editura Artemis.
- Durand, Gilbert. 1998. *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*. Traducere din limba franceză de Irina Bădescu. București: Editura Nemira.

- Evola, Julius. 2006. *Metafizica sexului*, ediția a III-a. Traducere de Sorin Mărculescu. Eseu introductiv de Fausto Antonini. București: Humanitas.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Libis, Jean. 2005. *Mitul androginului*. Traducere din limba franceză de Cristina Muntean. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Lipovetsky, Gilles. 2007. *Fericirea paradoxală. Eseu asupra societății de hiperconsum*. Traducere de Mihai Ungurean. Iași: Polirom.
- Moraru, Christian. 2001. *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University of New York Press.
- Pavel, Toma. 2008. *Gândirea romanului*. Traducere din franceză de Mihaela Mancaș. București: Humanitas.
- Paz, Octavio. 2003. *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*. Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu. București: Humanitas.
- Roach, Catherine M. 2016. *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roach, Catherine. 2010. *Getting a Good Man to Love: Popular Romance Fiction and the Problem of Patriarchy*, în "Journal of Popular Romance Studies", Issue 1.1. http://jprstudies.org/wpcontent/uploads/2010/08/JPRS1.1_Roach_GettingGoodMantoLove.pdf, accesat ultima dată la 15 noiembrie 2017.
- Romance Writers of America. *About the Romance Genre*. <https://www.rwa.org/p/cm/ld/fid=578>, accesat ultima dată la 15 noiembrie 2017.
- Rougemont, Denis de. 1987. *Iubirea și Occidentul*. Traducere, note și indici de Ioana Căndea-Marinescu. Prefață de Virgil Căndea. București: Univers.
- Simion, Eugen. 1985. *Cumintea Penelopă și ambiguitățile unui mit*, în *Sfidarea retoricii. Jurnal german*. București: Cartea Românească.
- Ursa, Mihaela. 2012. *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*. București: Cartea Românească.

Mirela-Ioana BORCHIN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Rimele rare în poezia lui Eugen Dorcescu

Abstract: (Rare rhymes in Eugen Dorcescu's poetry) The paper entitled *Rare rhymes in Eugen Dorcescu's poetry* aims to prove the special role of surprising morphological combinations, occurring in rhyme contexts, of increasing the power of suggestion in expressing the poetic idea. The couple of words that make the rhyme associates the significance of sounds with meaning and aesthetic sense. These entities interfere, since the rhyme reveals and underlies the poem's message. As products of creativity, giving the impression of spontaneity, rare rhymes are met, especially in Eugen Dorcescu's unconventional poems. For instance, the following combinations occur in rhyme contexts: a verb and a proper noun, name of God („Mă rog, nădăjduiesc să-L vezi./ să ai/ Păstor și-Ocrotitor pe El *Shaddai*”; „Grădina din care culegem, din/ care *prânzim*./ Grădina sădită cu minunile Tale./ Yah *Elohim*”); an interjection and a personal pronoun, symbol of God („fânul/ răsfiat de/ zefirul *hai-hui*./ fânul pur, ne-nceput./ pe al cărui covor/ mi s-a părut/ a zări./ când și când./ urma *Lui*”); a personal pronoun, linked to an imperative and a noun, with a definite article („Strănge-le!”/ Și le strâng, și le pierd./ și le pierd, și le strâng./ odată cu vinul înnebunitor, înspumat./ cum e sângele”); a personal pronoun with a noun („Cea care mă așteaptă ești tot tu./ În zarea ta de siluetă *gnu*”); an adjective and a proper noun, name of a mythical character („în bezna/ *complice*./ Acolo, te strig și-mi/ răspunzi./ Acolo-mi răspunzi/ când te strig:/ *Euridice*!/ *E-u-ri-di-ce*!”); a preposition and a pronoun, a preposition and a noun, respectively („Orice se-ntâmplă-i numai pentru a/ Te desena mai clar. E numai *pentru*/ A decupa în vid făptura *ta*./ Un cerc sporind întruna către *centru*”) etc. The surprising synthesis musicality - meaning is very clear in the case of rare rhymes. Otherwise, if the meaning is feeble, the strange, exotic, metaphysical sonorities etc. would remain simple experiments.

Keywords: rare rhymes, semantic effect, sonority, morphological combinations, synthesis of meanings

Rezumat: Lucrarea intitulată *Rimele rare în poezia lui Eugen Dorcescu* are ca finalitate demonstrarea rolului unor combinații morfologice inedite, ocurente în poziție de rimă, de a spori, prin efectul de surpriză, expresivitatea ideii poetice. Cuplul rimic astfel constituit asociază semnificația sonoră cu sensul lexical și sensul estetic, cu atât mai mult, cu cât, cel mai adesea, la rimă se concentrează și se revelează mesajul. Ca produse ale inventivității, degajând impresia de spontaneitate, rimele rare se întâlnesc, la Eugen Dorcescu, mai frecvent, în poeziile cu formă neconvențională. De exemplu, figurează în poziție de rimă: un verb și un substantiv propriu, nume al Divinității („Mă rog, nădăjduiesc să-L vezi./ să ai/ Păstor și-Ocrotitor pe El *Shaddai*”; „Grădina din care culegem, din/ care *prânzim*./ Grădina sădită cu minunile Tale./ Yah *Elohim*”); o interjecție și un pronume personal, care, prin simbolizare, evocă Divinitatea („fânul/ răsfiat de/ zefirul *hai-hui*./ fânul pur, ne-nceput./ pe al cărui covor/ mi s-a părut/ a zări./ când și când./ urma *Lui*”); un pronume personal, formă neaccentuată, legată de un verb la imperativ, într-o rimă la distanță cu un substantiv articular enclitic („Strănge-le!”/ Și le strâng, și le pierd./ și le pierd, și le strâng./ odată cu vinul înnebunitor, înspumat./ cum e sângele”); un pronume personal cu un substantiv cu valoare adjectivală („Cea care mă așteaptă ești tot tu./ În zarea ta de siluetă *gnu*”); un adjectiv și un substantiv propriu, nume de personaj mitic („în bezna/ *complice*./ Acolo, te strig și-mi/ răspunzi./ Acolo-mi răspunzi/ când te strig:/ *Euridice*!/ *E-u-ri-di-ce*!”); o prepoziție și o formă pronominală, respectiv o prepoziție și un substantiv, în rimă încrucișată („Orice se-ntâmplă-i numai pentru a/ Te desena mai clar. E numai *pentru*/ A decupa în vid făptura *ta*./ Un cerc sporind întruna către *centru*”) etc. Sinteza surprinzătoare muzicalitate - sens este foarte vizibilă în cazul rimelor rare, unde, fără suportul sensului, sonoritățile stranii, exotice, livrești, metafizice etc. ar rămâne simple performanțe artisanale.

Cuvinte-cheie: rime rare, efect semantic, sonoritate, combinații morfologice, sinteză de sensuri

Într-o epocă în care se cultivă sporadic poezia în tiparele clasice, un studiu despre *rima rară* din creația unui poet contemporan, pentru care acest fenomen prozodic nu este un scop în sine, ci unul dintre variatele mijloace de realizare a expresivității, poate părea lipsit de relevanță. Însă, în opinia noastră, ipoteza de la care pornim, și anume aceea că rima rară constituie, în cazul lui Eugen Dorcescu, o componentă a unei strategii retorice, poetul încercând această zonă de reliefare, deopotrivă sonoră și semantică, pe care i-o oferă structurile ontologice ale poeziei, cu semnificații metaforice și simbolice referitoare la zonele spirituale în care eul liric își caută sinele – „ființa din fața Ființei” – justifică aprofundarea cercetării textului dorcescian și dintr-o asemenea perspectivă.

Rimele rare sunt locul, greu accesibil, rezervat unor semne poetice percutante, care transmit idei poetice la fel de rare precum combinațiile semiotice. Efectul de surpriză pe care îl au asupra destinatarului combinațiile semiotice ocurente în structura specifică a rimei rare este suscitată atât de impredictibilitatea textualizării, cât și de valorizarea ideologică și estetică a elementelor implicate în construcția amprentată de creator. De aceea, considerăm că analiza rimelor rare din poezia lui Eugen Dorcescu dovedește, și din această punctuală perspectivă prozodică, nivelul performanței artistice la care a ajuns binecunoscutul scriitor timișorean, pe fondul unei culturi umaniste vaste, pluri- și transdisciplinare, și al unei experiențe redutabile a poeziei.

Departat de a fi pur formală, urmărind îndeosebi descoperirea resorturilor retorice ale rimelor rare, investigația noastră se aplică unui corpus reprezentativ, care acoperă cinci decenii de creație lirică, cuprinzând două antologii *ne varietur – Biblice*¹ și *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie*² –, precum și cel mai recent volum de versuri al lui Eugen Dorcescu, apărut chiar în 2017 și intitulat *Elegiile de la Carani*³. În vederea simplificării referințelor, vom folosi în acest articol următoarele sigle: *B* pentru *Biblice*, *N* pentru *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie* și *E* pentru *Elegiile de la Carani*.

Conceptul de rimă rară nu este clarificat în studiile românești de prozodie. În general, rima rară este privită ca o figură sonoră, care dezvoltă aspectul metaforic sau simbolic al textului poetic, figură surprinzătoare datorită amalgamării, în cuplul rimic, a unor valențe semnificative nebănuite de cititor, fiindcă semnele-i constitutive nu sunt utilizate în limbajul comun cu accepțiunile din semioza poetică:

„Rima rară nu se reazămă atât pe numărul fonemelor omofone ce o compun, cât, mai degrabă, pe originalitatea soluției aflate, pe neașteptata împerechere de acorduri, care, în mod logic, n-au nicio legătură în limbajul obișnuit, dar devin legate inseparabil în poezie. Arta poetului constă tocmai în sudarea acestor acorduri neașteptate, ea cere o mare fantezie și se sprijină, în primul rând, pe o extremă diferențiere semantică a celor două cuvinte rimale (este punctul terminus al diferenței semantice a celor două cuvinte)” (Bordeianu 1974, 246)⁴.

¹ Timișoara, Ed. Marineasa, 2003.

² Timișoara, Ed. Eurostampa, 2015.

³ Timișoara, Ed. Mirton, 2017.

⁴ Vezi și Olimpia Berca, *Poetici românești*, Ed. Facla, 1976; Mirela-Ioana Borchin, *Primăvara elegiei*, Timișoara, Ed. Mirton, 2017; Mihai Dinu, *Ritm și rimă în poezia românească*, București, Ed. Cartea Românească, 1986; Maria Foarță, *În căutarea retoricii pierdute*, Timișoara, EUVT, 2018; I. Funeriu, *Versificația românească*, Timișoara, Ed. Facla, 1980; Ecaterina Mihăilă, *Textul poetic. Perspectivă teoretică și modele generative*, București, Ed. Eminescu, 1995.

Ca să reducem, considerabil, aria de investigație, la nivelul unui obiect de cercetare adecvat unui studiu publicabil într-un volum de comunicări, vom aborda rimele rare din corpusul menționat, aplicând constrângeri drastice ariei de incidență a conceptului de rimă rară. Pentru stabilirea condițiilor de actualizare a unei rime rare, ne-am orientat atât în funcție de definițiile mai mult sau mai puțin vagi ale termenului, cât și după exemplele furnizate în sprijinul definiției – în exclusivitate ilustrări ale unor versuri cu rime în care figurează un substantiv propriu.

Astfel, pentru identificarea rimelor rare, am ținut cont de două particularități morfosemantice ale cuvintelor-rimă, și anume: ocurența a cel puțin unui substantiv propriu (asimilând acestei clase și formele pronominale referitoare la divinitate și scrise cu inițiale majuscule), respectiv ecartul semantic dintre lexemele ale căror secvențe finale rimează, indiferent în ce mod (vezi Bordeianu 1974, 213-247; Funeriu 1980, 101-121).

Linia directoare a cercetării a fost determinată de finalitatea descoperirii procedeelelor prin care Eugen Dorcescu exploatează rima rară ca să genereze, în chingile textului poetic clasic, valoarea comunicațională proiectată, activând, simultan, funcțiile retorice, stilistice și estetice ale limbajului poetic.

De pildă, rimele în care se propune o relație de cvasi-identificare între enunțiatorul, desemnat de pronumele personal *eu*, marcă forte a eului liric, și simboluri culturale universale:

v. „eu/ Orfeu”: „În lumea iluzorie, și eu/ Am rătăcit. Asemeni lui *Orfeu*...”
(*Epilog*, în *B*); sau „Arheu/ eu”: „În căutarea marelui *Arheu*,/ Cel care mă vânează sunt tot eu” (în *E*, 4).

În asemenea contexte, eul liric își asumă un statut și un destin, în sfera poeziei, a lirismului mitic, respectiv în șirul avatarilor, care aparțin, ca și el, aceluiași arheu. Scrierea cu majusculă a lexemului *Arheu* comportă o lecțiune mai complicată. Arheul este o proiecție prototipică, matricială, a avatarilor cu care coabitează subiectul poetic. Marele Arheu ar fi, în poezia lui Eugen Dorcescu, entitatea supremă, cea din care descind toți cei ce populează ființa metafizică a eului liric. Până la învestirea simbolică a Arheului cu atributele unei divinități infinite, atotputernice, creatoare, nu mai e decât un pas. Prin asocieri de acest fel, eul liric se valorizează, înscriindu-se într-un proces amplu, concret, de ascensiune spirituală, implicit morală, a cărui revelație o are și o mărturisește într-un poem, ce, nu întâmplător, debutează cu rima rară „eu/ Dumnezeu”:

„Din când în când, în mine însumi, eu
Mi-L amintesc, subit, pe *Dumnezeu*.
O clipă (Vai, ce clipă!) umblu iar
În lumi fără de vreme și hotar,
În lumea tuturor, și-a nimănu,
În, nevăzută, concretețea Lui”
(2000, 8 în *N*).

Asemenea texte comunică între ele, susțin, prin punți de mare finețe, unitatea viziunii poetului asupra creației ca act de neconținută slujire a Celui Etern și, în același timp, de neostoită căutare a sinelui și a ascendenței metafizice. Situate la limita dintre

estetica barocă și cea romantică, versurile despre slujirea, până la sacrificiul absolut, a Împăratului divin, plasate în finalul *E*, încheie un traseu simbolic, deopotrivă poetic și existențial:

„Împăratul/de-a latul”: „Așa se pierde el spre Împăratul/ Pe care-o viață-ntr-o
gă L-a slujit./ Frumos și pur. Și mult prea fericit./ O rană-i taie inima **de-a latul**”
(*Ioanitul*, în *E*).

Selecția lexemelor, antrenate în rime rare, din sfera unor renumite și, de aceea, ușor recognoscibile, culturile se sprijină pe naturalețea cu care stihuește un poet al cărui model călăuzitor au fost cărțile poetice și sapiențiale ale *Bibliei*, scrise pe înțelesul tuturor. Poezia lui Eugen Dorcescu nu este religioasă, dar autorul ei e creștin și se simte dator să își slujească, cu darul său de har, Creatorul. În consecință, ne-a oferit posibilitatea de a extrage din structurile semnificative originare, mult mai ample, pentru a le transpune în tiparele, mai rigide, ale textului științific, numeroase rime rare care conțin simboluri de natură religioasă. În reconfigurarea metatextuală, răzbate încă un impresionant suflu creator, solemn și vibrant, grație căruia se articulează un vast tablou al simbolurilor biblice, accesat printr-un limbaj poetic limpede și tranșant, independent de orice încorsetare cultică. Prezentarea acestor simboluri într-o sinteză ad-hoc indică sursele elocvenței și ale reverberațiilor unui mesaj liric unitar, cuprinzând:

a) referințe la divinitate: „presus/ Iisus”: „... Căci, mai *presus*/ De vorba noastră vană și firavă./ Resimt Cuvântul răstignit în slavă/ Și-mpurpurat pe crucea lui *Iisus*” (*Epilog*, în *B*); „să ai/ El Shaddai”: „Mă rog, nădăjduiesc/ să-L vezi, să ai/ Păstor și-Ocrotitor pe *El Shaddai*” (*Nirvana 3*, în *N*); „dorim/ Yah Elohim”: „Dar, în cețoasa noastră frământare./ Probabil ce nu trebuie *dorim*./ Nimic n-aștept, de fapt, *Yah Elohim*!/ Tu-mi ești și fericire, și uitare...” (*Cronică 2*, în *N*); „Sfântul Duh/ puf”: „Pe-alee-n fața mea – un porumbel./ Descins din albaștrimi, ca *Sfântul Duh*./ Un mesager de raze și de *puf*./ Chemându-mă, din lume, către *El*” (*Cronică 41*, în *N*).

b) referințe pronominale la divinitate, devenite simboluri ale acesteia, grație scrierii lor cu majuscule: „nu-i/ Lui”, rimă compusă: „Într-adevăr, în lume nimeni *nu-i*/ Îndestulat decât prin vrerea *Lui*” (*Ecclesiastul*, în *B*) v. și *hai-hui/ Lui*: „fânul/ răsfrat de/ zefirul *hai-hui*, /fânul pur, ne-nceput/ pe al cărui covor/ mi s-a părut/ a zări,/când și când,/urma *Lui*” (*Sub cerul Genezei 1*, în *N*); „bine/ necine/ Tine”: „Era mult, mult mai *bine*/ să rămân un grăunte de vid, un/ grăunte de duh ne-ntrupat, un *necine*./ Numai atunci aș fi fost ce/ nu sunt,/ numai atunci aș fi fost doar cu *Tine*” (*Sfârșit de veac 2*, în *N*); „fel/ El”: „Și cei ce-l populează sunt la *fel*:/ O-nchipuire tragică și goală./ Dacă nu-i umple seva ideală/ A Celui ce trăiește doar prin *El*” (*Cronică 11*, în *N*)⁵;

c) referințe la personaje biblice: „Ha’adham/ Miriam”: „Sunt singur ca-n deșert în plină stradă/ Sunt omul de cenușă. *Ha’adham*!/ Calc pe obrazul bieteii *Miriam*/ Desfigurat de lepră și zăpadă” (*Cronică 23*, în *N*); „zenitul/ Ilie Tișbitul”: „Alergăm sub/ norul teribil ce cuprinde/ *zenitul*./ Alergăm, rătăciți, căutând, prin/ tenebrele ploii, pe/ *Ilie Tișbitul*” (*Abaddon 2*, în *N*); v. și situațiile în care *Abaddon* este utilizat, în

⁵ El este omonim cu substantivul propriu *El*, care reprezintă unul dintre numele folosite pentru Dumnezeu în *Biblie*. Se consideră că *El* este forma simplă a lui Elohim. Referințe biblice: *Exodul 15, 2; Numerii 23, 22; Deuteronomul 7, 9*.

mod repetat, într-un cvasi-leitmotiv, de extraordinară forță expresivă („Mai bine plec. Și n-o să mai revin/ Spre tristul colț de lume în declin./ Ce plânge lent, cu lacrimi de gudron./ *Adâncul. Nimicirea. Abaddon* (Abaddon 12, în N); „Dar nu e cu putință. Deocamdată/ Menajeria spatele ne-arată./ Ne râde-n nas cu botul ei poltron./ *Adâncul. Nimicirea. Abaddon*” (Abaddon 24, în N); „Aștept un semn? Doar crivățul dă zvon/ Din miazănoapte – negrul său amvon./ *Adâncul. Nimicirea. Abaddon*” (Abaddon 29, în N).

d) referințe la toposuri biblice: „plaiului/ Raiului”: „Măinile Domnului,/ verzi, străvezii,/ mângâie-ntinderea/ *plaiului*./ Astfel încep,/ zi de zi,/ diminețile *Raiului*” (Sub cerul Genezei 6, în N); „fad/ Iad”: „Ne-amestecăm cu ierburi și cu câini./ Simțim pământ în gură și pe mâini./ Pământ și fum. Și-un gust defunct și *fad*:/ Nu spre Eden cădem. Ci către *Iad* (Sfârșit de veac 7, în N); „vis/ Paradis”: „Dar iată, ca o molimă, pătrunde/ Coșmarul și pe insula din *vis*./ Ocupă retractilul *Paradis*/ Și n-avem loc în univers niciunde” (Cronică 4, în N); „eternul/ Infernul”: „Am căutat cu teamă spre *eternul*/ Ochi arzător, spre limpedele soare./ După-amiaza clară de ianuarie/ Se-aseamnă dramatic cu *Infernul*” (Cronică 6, în N).

e) referințe la cataclisme și prorocii biblice: „strop/ Potop”: „Ascultî în noapte ploaia la fereastră./ Cum cade, cum se-adună strop cu *strop*./ Ascultî în noapte biblicul *Potop*./ Reiterat, subtil, în vremea noastră (Cronică 41, în N); „eclipsă/ Apocalipsă”: „Încât, sătul de idoli și eroi/ (Eroi când în prim-plan, când în *eclipsă*)/ Pun jos condeiu laic. Scrieți voi!/ Ne revedem după *Apocalipsă*” (Epilog, în B); „Călătorim de-a valma, sub *elipsa*/ Și țepii duri ai astrilor de fier./ Și iată-n zare primul Cavaler/ A răsărit, vestind *Apocalipsa*!” (Cronica 26, în N); „clipsul/ Apocalipsul” („Cu câtă grijă-și piaptână nisipul,/ cătând, prin scoici, inelul, rujul, *clipsul*...// Se-apropie-un dineu: *Apocalipsul*!” (Omul de cenușă 5 în N);

f) referințe la geografia/istoria biblică: „tron/ Sion”: „E Sfântul de pe-al cerurilor *tron*.../ O, de-ar veni salvarea din *Sion*!” (Psalmul 14, în B); „Șeol/ stol”: „Tu sufletul mi-ai smuls de la Șeol./ Piciorul mi-ai ferit de-a morții trapă./ Departe m-ai ținut de sumbrul *sto*” (Psalmul 30, în B); „Israel/.../țel/ fel/.../ el/ Ierusalim /.../ viețuim/ Elohim”: „Eu rege am fost cândva în *Israel*./ Eu, Qoheleth, cândva-n *Ierusalim*./ Și am hrănit în inimă un țel:/ Să-ncerc a înțelege în vreun *fel*/ Această lume-n care *viețuim*/ (Un chin cumplit, pe care *Elohim*/ Ni-l dă, să ne strivească întru *el*)” (Ecclesiastul, în B); „Tale/ a Plângerii Vale”: „Doamne,/ tălpile munților/ sunt tălpile *Tale*./ Iată-mă, vin,/ pe o cărare/ de spini și pelin,/ desenată-n a *Plângerii Vale*” (Omul din oglindă 10, în N).

Un alt câmp semantic extrem de persuasiv, construit cu subtilitate de către Eugen Dorcescu, este cel al mitologiei personale, care, aparent, oglindește un peisaj patriarhal, dar, în subtext, sugerează abisalitatea unei poezii a cărei universalitate semiotică este probată, deocamdată, de receptarea ei în spațiul îndepărtatei culturi hispanice (în Spania, Argentina și Mexic)⁶.

În maniera în care evocă, în rime rare, simboluri dintr-o mitologie universală („complice/ Euridice...”: „Acolo,/ în noaptea cețoasă,/ în bezna/ *complice*./ Acolo, te

⁶ „E mult timp de când Eugen Dorcescu a probat cu opera sa potențialul de universalitate al cuvântului poetic”. [...] În ce-l privește pe Eugen Dorcescu, m-am referit, cu alt prilej, în formularea lui Mario Luzi, la « dialectica dintre existență și esență », care, ca la alți poeți semnificativi ai vremii sale, marchează o operă străbătută mereu de proiectul transendenței, un proiect unde nu este dificil a identifica urme foarte adânci ale literaturii spirituale a Occidentului” (Robayna 2017, 97-98).

strig și-mi/ răspunzi./ Acolo-mi răspunzi/ când te strig:/ *Euridice!*/ *E-u-ri-di-ce!*” – v. și „*Euridice/ E-u-ri-di-ce!*” – departe de a fi o rimă plată, ci mai degrabă emfatică, aducând și un plus de muzicalitate în reliefarea simbolică a personajului mitic – în *Elegiile de la Carani* 9, în *E*; v. *supra*: „eu/ Orfeu”) sau națională („eroi/ Litovoi”: „Sunt neam de cavaleri și/ de *eroi!*/ Prea bine știu: mă trag din/ *Litovoi!*” – *Nirvana* 30, în *N*), poetul aduce la lumină repere simbolice ale propriei mitologii, în special de natură umană („anu’/ Domnul/ Mircea Ciobanu”: „Căci există și-un abis de lumină, cum/ zicea, acu’-i anu’/(sau poate mai mult),/ iubitul meu prieten, mutat la *Domnul!*/ *Mircea Ciobanu!*” – *Sfârșit de veac* 5, în *N*; „Rai/ Mihai”: „Între mama, întinsă-n/ sicriu,/ între noi, cei din jur,/ între lumea aceasta și/ *Rai!*/ acolo-n biserică,/ în momentele-acelea,/ se întrezărea,/ subțire, ascetic,/ pe un pedestal de/ cenușă,/ precuciosul preot *Mihai!*” – *Elegiile de la Bad Hofgastein* 17, în *N*) sau geografică („Wasserfallgasse/ mătase”: „Într-o plimbare târzie/ pe *Wasserfallgasse!*/ am întâlnit-o pe mama,/ învelită-n a/ nopții *mătase!*” v. și „Eu, oprit ca un/ stâlpnic, pe/ *Wasserfallgasse!*/ Ea-nvelită-n a/ morții *mătase!*” – *Elegiile de la Bad Hofgastein* 23, în *N*; „cenușa/ Gomnușa/ scorușa... hotar/ Isar”: „Atât mai vrea: Să-i presărați *cenușa!*/ Fie-ntr-un *Râu* subcarpatin, solar/ (În *Sohodol*, în *Ibru* sau *Gomnușa!*/ Fie-ntr-un râu ce curge-n alt *hotar!* (Verzui ca spânzul, reavân ca *scorușa!*/ În *Gange*, *Mississippi*, în *Isar!*...” – *Epilog*, în *N*; „golul/ *Sohodolul!*”: „Joaca lor se/ desprinde din/ *golul!* unde *Ache-i!* totuna/ cu *Jaleșul*, *Ibrul* sau/ *Sohodolul!*” – *Elegiile de la Bad Hofgastein* 25, în *N*).

Intențiile retorice ale autorului, pe acest segment al plămuirii (sau, pur și simplu, al oglindirii?) unei mitologii personale, transparent, mai cu seamă, în furnizarea unor simbolizări suplimentare, marcate grafic în modul în care acest artificiu este admis de principiul simbolic din ortografia românească. Creații recurente, aceste semne rimice ar putea induce ideea unui manierism, pe care o combate motivanta implicare afectivă a autorului, îndeosebi atunci când le avansează, în poziție de rimă, sub un accent suplimentar:

„demult demult când *Râul* era *Râu*
nu curs de apă putred și molău
când fânul unduia până la brâu”
(*cântec de călătorie* I, în *N*)

În planul simbolurilor umane, personajele cel mai bine evidențiate sunt *tatăl* și *mama*. Unicitatea lor este demonstrată de ocurența exclusivă a substantivelor în forma articulată enclitic, în volumele consacrate memoriei părinților poetului: *Moartea tatălui* (2005), respectiv, *Elegiile de la Bad Hofgastein* (2010). În abordarea părinților ca personaje simbolice, după ce referenții ies din domeniul perceptibilului și sunt imaginați în universul celest, saltul valorizator se produce prin raportarea tatălui la Dumnezeu Tatăl și a mamei la Mama lui Hristos, la Fecioara Maria. Ambele raportări se materializează artistic în imagini sublime, în care semantica simbolică se întâlnește cu cea religioasă și devin bază de reflecție filosofică. *Moartea tatălui* este un megapoem scris în vers alb („*Tatăl* poate exista/ fără lume./ Dar lumea/ nu poate/ exista/ fără *Tatăl!*” – *Moartea tatălui*, în *N*), în vreme ce ascensiunea simbolică a mamei este exprimată într-o poezie cu rimă internă, în care simbolul Mamei cerești este adus în structura unei rime rare: „*scama/ Mama!*” („unde soarele încă/ împreună cu/ luna,/ unde lumea-i volatila/ și ușoară/

ca *scama.../ Unde mama-i totuna/ cu Mama*” – *Elegiile de la Bad Hofgastein* 25, în *N*).

În mod analog, sunt prezente în rimele rare, cu o remarcabilă forță perlocuționară, anumite toposuri simbolice, cu referință la elemente constitutive ale unui peisaj montan, asimilat sufletește în anii copilăriei. În câmpul semantic al naturii, au un regim preferențial *Râul* și *Poiana*, care apar, în *N*, scrise cu inițială majusculă și cu italice, indicii al atenționării asupra unei/ unor valori simbolice, decurgând dintr-o apreciere modală pozitivă a referentului: „frâu/ *Râu*” („Cum am putea să strângem frâu cu *frâu*/ Spumoșii cai ai undelor amare?/ Să scalzi, ca-n ameteala unui *Râu*,/ Pustiul alb în umbră și răcoare?” – *Logica frumosului*, în *N*); „goană/ *Poiană*” („În fine,/ după o atât de/ fantastică goană,/ ajunge și-aici,/ lângă *Pârâu*,/ lângă nuci și/ salcâmi, în/ multicolora,/ înmiresmata *Poiană*” – *Omul din oglindă* 12, în *N*). Eugen Dorcescu subliniază masculinitatea *Râului*, pus în relație cu *Muntele*, care, ca și *Poiana*, devine personaj mitic, într-un tablou feeric, atemporal („grăuntelui/ *Muntelui*”: „Își separă înșoritele/ coapse,/ ce vibrează,/ prelung, îndelung,/ precum niște sinapse,/ spre-a primi, în/ lăcașul *grăuntelui*/ – al ovulului cosmic – / *Râul*, plin de raze și/ nori,/ *Râul* – lichidul spermatic/ al *Muntelui* – *Omul din oglindă* 14, subtitulat *Râul*, în *N*).

Morfologia rimelor rare favorizează apariția ecartului semantic, generarea unei imagistici sinuoase, a implicitei complicate și fără un sfârșit clar. În funcție de selecția lexemelor care figurează în rime rare, ca și în alte tipuri de rime (v. clasificări semantice și fonetice ale rimelor (Bordeianu 1974, 230-255), clasificarea sintactică a rimelor (Borchin 2017, 109), din paradigme morfologice identice sau diferite, rima, implicit și rima rară, se prezintă în două variante: sincategorială și heterocategorială (Funeriu 1980, 46-50; Comloșan și Borchin 2003, 110). Rima sincategorială se constituie din lexeme care aparțin aceleiași părți de vorbire, în vreme ce rima heterocategorială se alcătuiește din lexeme cu încadrare morfologică diferită. Ambele tipuri sunt reprezentate în opera dorcesciană:

- *rima rară sincategorială*: „rana/ geana/ Nirvana”: „Cobor tremurător în labirint,/ când răsăritul – sabie de-argint –/ despică zidul cerului. În *rana*/ de-azur însângerat, tresare *geana*/ aceluși ochi de dincolo: *Nirvana*” (*Thanatica oglindă* 4, în *N*); „Paradisul/ abisul”: „Gonesc șiacum, gonesc în infinit –/ Cu funii verzi îi fură *Paradisul*./ Lichidul corn, cel mult prea vălurit,/ E depărtarea însăși, e *abisul*” (*Amurg*, în *N*);

- *rima rară heterocategorială*: „prânzim/ Yah Elohim”: „Dincolo de nuci și/ de meri,/ ca-ntr-un cosmic chenar,/ se desenează grădina, cu/ dovlecei, roșii, ardei și mărar./ Grădina din care culegem, din/ care *prânzim*./ Grădina sădită cu minunile Tale,/ *Yah Elohim*” (*Hallelu Yah* 1, în *N*); „Domnu-ntărește pasul fiecăru,/ Plăcere-așază-n calea *orișicui*./ Chiar de-ai să cazi, fii sigur: Nu te năru,/ Căci mâna ta se află-n mâna *Lui*!” (*Psalmul* 37, în *B*); „nu/ Tu”: „Mi se pare credibil sau *nu*,/ dar singura absență concretă a/ zilei ești *Tu*” (2000, 7 în *N*); „Părinte/ înainte”: „Ia-Ți ochii de pe ființa mea, *Părinte*,/ Ca să respir și eu, ca tot ce-i viu./ Vai, măreția Ta nu se dezmințe!/ Răgaz dă-mi doar o clipă, înainte/ De a mă duce, ca să nu mai fiu...” (*Psalmul* 39, în *B*) etc.

Rimele rare sincategoriale nu sunt deloc lipsite de expresivitate, după cum s-a afirmat adeseori în cercetările fenomenului rimic⁷. De exemplu, rafinamentul liric este

⁷ „Multe lucrări teoretice de prozodie au atras atenția asupra faptului că poezia autentică manifestă tendința de evitare a rimelor sincategoriale, tendință pe baza căreia s-a instaurat crezul că rimele heterocategoriale ar fi mai valoroase din punct de vedere estetic” (Funeriu 1980, 47).

de necontestat în situațiile în care rimează, de-a dreptul spectaculos, două substantive proprii: „Ierusalim/ Havel Havalim”: „Așa grăit-a vechiul *Qoheleth*,/ Fiul lui David, regele poet,/ El însuși rege în **Ierusalim**./ Așa grăit-a: **Havel Havalim!**” (*Ecclesiastul* în B); „Ha’ adham/ Miriam”: „Sunt singur ca-n deșert în plină stradă./ Sunt omul de cenușă. *Ha’ adham!*/ Calc pe obrazul bieteii *Miriam*/ Desfigurat de lepră și zăpadă” (*Cronică 23*, în N). Totuși, în lirica dorcesciană predomină rimele rare heterocategoriale, în care substantivului propriu i se asociază unități din clase lexico-gramaticale diferite, cu sensuri îndepărtate, compatibilizabile însă:

- adjectiv propriu-zis: „măiestre/ Maestre”: „În țara cu feți-frumoși, cosânzene, cu/ zgriptori și păsări măiestre,/ scriitorului – când ajunge bătrân și sărac –/ i se spune: « Maestre! »” (2000, 5, în N);
- adjectiv pronominal: „Dumnezeu/ meu”: „Pe Domnul L-am strigat. Și Dumnezeu/ A auzit din ceruri glasul meu” (*Psalmul 18*, în B);
- adjectiv de proveniență participială: „Împărat/ înarmat”: „Căci cine este oare al slavei Împărat?/ E Cel Etern. E Domnul oștirii, înarmat” (*Psalmul 24*, în B);
- pronume: „El/ cel”: „Și tatăl meu, și mama mă părăsesc. Dar *El*/ Din tină mă culege./ Arată-mi, Doamne, calea. Ferește-mă de *cel*/ Deprins la fărdelege” (*Psalmul 27*, în B);
- verb: „alege/ Lege”: „Atât să știți: că Domnul Își alege/ Pe-acela care-L teme. Pe acel/ Ce strigă cu nădejde către El./ Deci, viețuiți în dragoste și Lege!” (*Psalmul 4* în B);
- adverb: „greu/ Dumnezeu”: „Deci, orișicât le-ar fi acum de *greu*,/ Cei drepiți să nu se-nnegure-n mâhnire:/ Eu știu că parte au de fericire/ Doar cei care se tem de *Dumnezeu*” (*Ecclesiastul* în B) etc.

După cum lesne se poate observa din modul în care am evidențiat natura semiotică a rimelor rare din lirica dorcesciană, am avut întotdeauna în vedere implicarea totală a lexemelor/ grupului de lexeme, indiferent de statutul lor morfologic, în construcția rimică, evidențiiind chiar și modificările de sens datorate extensiilor simbolice, care se deslușesc doar prin inferențe, în ansambluri contextuale din ce în ce mai ample, cuprinzând, adeseori, întregi poezii, sau raportându-se la „arhi-teme”, ce structurează cicluri vaste, poate chiar volume (v. „eu-Dumnezeu”, „eu-Orfeu”, „eu-Arheu” ș.u.):

„Implicarea cuvântului ca întreg în rimă este foarte importantă, deoarece, dincolo de identitățile fonice, rima face posibile relații semantice între cuvintele legate în înlănțuirea ei și creează contextual legături semantice suplimentare, care nu numai că dau versurilor o coeziune excepțională, dar prilejuiesc realizarea unor efecte semantice, care îmbogățesc conținutul enunțului” (Comloșan și Borchin 2003, II, 111).

Aderând la aceeași teză, lansată de R. Jakobson, de I. Lotman și susținută de o generație întreagă de specialiști în poetică, semiotică și stilistică, Olimpia Berca, în *Dicționarul istoric de rime*, vorbește nu numai despre rime, ci, mai cu seamă, despre cuvintele-rime identificate în operele a 32 de poeți români, de la Dosoftei și până la

Arghezi, observând, din multiple unghiuri, complexitatea fenomenului rimic, pe care îl consideră „expresia unei relații bilaterale, ce se realizează în planul fonologic prin recurența unor segmente echivalente din finalul versurilor, iar în planul lexical și gramatical, prin afinități semantice și tendință de sintagmatizare” (Berca 1983, 7).

Această sintagmatizare a unor lexeme între care există un proeminent ecart semantic surprinde adeseori în poezia dorcesciană. În special în rimele rare de tip heterocategorial, caracterizate nu doar de diferențe de ordin morfologic, ci și semantic, figurează cuvinte a căror armonie sonoră este în flagrant contrast cu distanța dintre pletorele lor semantice. Paradoxal, în măsura în care cuvintele-rimă se atrag, pornind de la identitățile fonice, ele se și îndepărtează, salvându-și, tocmai prin fixarea în ordinea sintagmatică a poeziei, și identitatea primară, astfel încât relaționarea lor să pară și mai bizară, iar efectul de șoc să fie și mai puternic. Dubla semnificare menține tensiunea lirică din cuplul rimic, unde pendularea între denotație și conotație are o amplitudine variabilă, revenindu-i elementului ce intră în relație cu substantivul propriu, în timp ce acesta din urmă rămâne în parametrii unui simbol universal:

- „caduca/ Sfântul Luca”: „Astfél, va dispărea, pe veci, *caduca*/ Făptură care-am fost și nu mai sunt:/ În volbura amnezicului prund,/ Sub umbra Catedralei *Sfântul Luca*” (*El hombre de cenizas* în N);
- „Tale/ infernale”: „Pe-aceștia-i ții la umbra feței *Tale*/ Și-n cortul Tău divin i-adăpostești/ De toate uneltirile lumești,/ De limbile-otrăvite, *infernale*” (*Psalmul 31*, în B);
- „ateu/ Dumnezeu”: „Se laudă. Declară că-i *ateu*,/ Zicând: Nu pedepsește *Dumnezeu*!” (*Psalmul 14*, în B).

Procesul de metaforizare/ simbolizare al construcțiilor rimice este condiționat de asemănările/identitățile fonice dintre cuvintele atrase în rime rare. Asemenea construcții, oricât de firești ar părea, nu sunt deloc spontane. Figura instituită în poziție de rimă este mai întâi sonoră și apoi, în funcție de posibilitățile oferite de vocabular – inclusiv de un vocabular al culturii –, creația poetică devine din ce în ce mai complexă. Am identificat în opera dorcesciană o construcție metapoetică, demonstrând conștientizarea de către autor a ponderii rimei rare în conturarea universului său specific, cu extensiuni și intensiuni determinate de profilul spiritual al unui „poeta doctus”: „Yah Elohim/ sopherim/ călătorim/ Ierusalim/ Ierusalim/ to dream”:

„îngână rime dulci precum
béni sois-Tu Yah Elohim
 noi eremitici *sopherim*
the happy few călătorim
 către-un celest *Ierusalim*
 către-un sublim *Ierusalim*
 acceptă-ne *to sleep to dream*”

(*cântec miezonoptic*, în *Drumul spre Tenerife*, în N).

Această frază muzicală, desprinsă parcă dintr-o simfonie psaltică, se folosește de rimă la modul cel mai bulversant cu putință. Poetul, „îngânând rime dulci”, trece de la o

limbă la alta, de la o categorie lexico-gramaticală la alta, de la un ritm la altul, pentru a-și trasa și decupa, prin conexiunile textuale stabilite de rime masculine, domeniul propriu, înalt și sacralizat prin aspirații, de existență întru Existență. Acest ultim citat este ideal pentru concluzia ce se desprinde din studiul nostru: Eugen Dorcescu mănuieste artistic rimele rare, cu inteligență ideologică și estetică, văzând în ele, ca și în alte componente ale creației, o zonă propice căutării și al întâlnirii cu sinele, un factor propulsant al operei, de mare forță coezivă. Unitatea ideatică și de expresie a creației dorcesciene este ea însăși simbolizată în complexa figură rimică, întemeiată pe autodefinire și pe mărturisirea unei perspective creatoare orientate vertical, spre eternul Creator suprem.

Referințe bibliografice

- Berca, Olimpia. 1976. *Poetici românești*. Timișoara: Ed. Facla.
- Berca, Olimpia. 1983. *Dicționar istoric de rime*. București: EȘE.
- *** *Ce este literatura? Școala formală rusă*. 1983. București: Ed. Univers.
- Borchin, Mirela-Ioana (coord.). 2017. *Despre Eugen Dorcescu. Volum omagial 75*. Timișoara: Ed. Mirton.
- Borchin, Mirela-Ioana. 2015. *Eugen Dorcescu sau vocația vectorială a Nirvanei, în Eugen Dorcescu, Nirvana. Cea mai frumoasă poezie*. Timișoara: Ed. Eurostampa, p. 459 – 608.
- Borchin, Mirela-Ioana. 2017. *Primăvara elegiei*. Timișoara: Ed. Mirton.
- Bordeianu, Mihai. 1974. *Versificația românească*. Iași: Ed. Junimea.
- Comloșan, Doina, Borchin, Mirela. 2003. *Dicționar de comunicare (lingvistică și literară)*. vol. II. Timișoara: Ed. Excelsior Art.
- Dinu, Mihai. 1986. *Ritm și rimă în poezia românească*. București: Ed. Cartea Românească.
- Foarță, Maria. 2000. *Duel/tul celor două muze*. Timișoara: Ed. Brumar.
- Foarță, Maria. 2018. *În căutarea retoricii pierdute*. Timișoara: EUVT.
- Funeriu, I. 1980. *Versificația românească*. Timișoara: Ed. Facla.
- Mihăilă, Ecaterina. 1995. *Textul poetic. Perspectivă teoretică și modele generative*. București: Ed. Eminescu.
- Mihăilă, Ecaterina. 2001. *Limbajul poeziei românești neomoderne*. București: Ed. Eminescu.
- Parpală-Afana, Emilia. 1994. *Poezia semiotică (Promoția '80)*. Craiova: Ed. Sitech.
- Robayna, Andrés Sánchez, 2017, *Prezența lui Eugen Dorcescu, în Mirela-Ioana Borchin (coord.)*. 2017. *Despre Eugen Dorcescu. Volum omagial 75*. Timișoara: Ed. Mirton, p. 97-98.

Emina CĂPĂLNĂȘAN
 Ana-Maria RADU-POP
 (Universitatea de Vest
 din Timișoara)

Fixarea modului conjunctiv: tipar gramatical vs model comunicativ-funcțional

Abstract: (Teaching the Conjunctive: grammatical pattern vs functional communication model)

Regardless of the fact that Romanian as a foreign language had won its right as independent 29 subject for quite a while, only lately modern materials, which to convey the new teaching techniques, appeared; however, partially – fragmentarily and matchlessly if it were to refer to a notebook, for instance. In spite of the fact that, following tradition, Grammar having a central role is not a negative aspect in itself, the way in which it is exposed to the student is defective, the classic pattern to use a rule is only partially crossed; thus, you can still find many exercises like: fill in, conjugate, match etc. The purpose of this paper is to offer suggestions of how to create exercises based on functional communication, useful in learning a problematic grammatical issue for foreigners learning Romanian – the Conjunctive.

Keywords: Romanian as a foreign language, teaching techniques, the Conjunctive, exercises, functional communication

Rezumat: În ciuda faptului că limba română ca limbă străină și-a câștigat dreptul de disciplină de sine stătătoare de multă vreme, abia în ultimul timp au apărut materiale moderne care să reflecte noile tehnici de predare, parțial însă, fragmentar și neunitar la nivelul unui manual, de exemplu. Deși faptul că, mergând pe linia tradiției, gramatica continuă să ocupe un rol central nu este o chestiune negativă în sine, modul în care aceasta este expusă cursantului este defectuos, nedepășindu-se decât parțial tiparul clasic de actualizare a unei reguli învățate prin exerciții de tipul: completați, conjugați, potriviți etc. Rolul acestei lucrări este de a oferi sugestii privind elaborarea unor exerciții comunicativ-funcționale pentru învățarea și fixarea unui mod problematic din perspectiva limbii române ca limbă străină – conjunctivul.

Cuvinte-cheie: limba română ca limbă străină, tehnici de predare, conjunctivul, exerciții, comunicare funcțională

Începuturile predării limbii române în străinătate sunt asociate cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, când a fost introdus primul curs de limba română la Universitatea din Sankt Petersburg. În timp, numărul universităților din străinătate care oferă cursuri de limba română pentru străini a crescut semnificativ, spațiul academic nefiind pasiv la creșterea numărului celor care doresc să învețe limba română. (<http://www.ilr.ro/lectorate/>). Într-un astfel de context, s-a conturat ideea elaborării unui curs practic de limba română care să servească atât profesorului, cât și cursantului.

Referitor la primele materiale didactice concepute în acest sens, A. Mateescu notează: „La început, s-au elaborat manuale de mici dimensiuni, într-o viziune cam fragmentaristă și cu lacunele inerente pionieratului, s-au întocmit culegeri de exerciții, ceva mai numeroase și, ulterior, ministerul de resort a preluat sarcina elaborării unor manuale unice. Ușor standardizate și supuse cenzurii [...], aceste instrumente de lucru au rămas neschimbate și, cu timpul, s-au «volatilizat», din pricina lipsei de resurse, a celor responsabili de reeditarea lor.” (Mateescu 2003, 5, *apud* Iliescu 2003, 21)

Având în vedere vechimea disciplinei și manualele apărute, în prezent, e destul de ușor să alcătuim liste de manuale sau de diverse materiale auxiliare, dificultatea apare însă în momentul folosirii acestora; se pune problema actualității lor, a utilității lor, a posibilității utilizării dialogurilor sau a textelor în viața reală. De exemplu, cursul *Limba română. Anul pregătitor. Semestrul I începători*, 1975, întocmit de un colectiv de profesori de la Universitatea din București, condus de G. Sandală, cuprindea 12 lecții menite a fi predate pe parcursul celor 120 de ore aferente semestrului I. La sfârșitul anului 1975 apare al doilea manual coordonat de același colectiv: *Limba română pentru anul pregătitor. Semestrul I*, care însă cuprindea texte dificile referitoare la industria și la economia României. Ultimul manual amintit de Ada Iliescu este *Manual de limba română ca limbă străină (pentru studenți străini – pentru vorbitorii străini – pentru românii de pretutindeni)*, apărut în 2002, împărțit în 17 lecții tematice. Acesta are două părți: prima parte urmărește însușirea structurilor fundamentale ale limbii, iar partea a doua prezintă flexiunea verbală (Iliescu, *op. cit.*). Chiar titlul indică faptul că lucrurile se grupează în jurul unor elemente de gramatică.

Odată cu aderarea României la Uniunea Europeană, limba română a căpătat statut de limbă oficială europeană, apărând însă și obligativitatea de a respecta cerințele Cadrelor Europene Comune de Referință pentru Limbi privitoare la învățarea, predarea și evaluarea competențelor lingvistice. Așadar, în teorie, cursurile au în vedere „nu numai însușirea structurilor fundamentale ale limbii române, dar și aplicarea acestora în conversația curentă. Se urmărește dezvoltarea competențelor lingvistice stabilite de Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi și anume: înțelegerea limbii vorbite, exprimarea orală, înțelegerea limbii scrise, redactarea corectă a unui text scris, interacțiunea în conversație.” (http://www.philippide.ro/diaspora%20culturala_2009/11%20I.%20STERPU.pdf)

În acest context, gramatica unei limbi străine nu trebuie privită ca set de reguli și excepții de la reguli care trebuie memorate, ea fiind în esență un mecanism de punere în mișcare a limbii care facilitează comunicarea vorbitorilor. Prin urmare, învățarea unei limbi nu înseamnă însușirea unor reguli ortografice/ortoepeice/de punctuație/gramaticale, la care se adaugă, poate, mai multe excepții. De asemenea, fluența într-o limbă străină nu se dobândește prin rezolvarea unor exerciții de gramatică (în mod individual, consecutiv, într-un ritm previzibil și monoton), iar un curs practic nu presupune întâlnirea cu exerciții bazate pe aplicarea mecanică a unor elemente teoretice. În felul acesta, elemente precum problematizarea, înțelegerea, personalizarea sunt complet ignorate. A vorbi despre o regulă e o coordonată insuficientă, a-l implica pe cursant înseamnă deja un pas spre înțelegere.

Învățarea unei limbi trebuie să pornească de la însușirea unor sintagme, nu de la memorarea unor paradigme și trebuie să aibă ca obiectiv construirea unui discurs și adaptarea lui la scopul comunicării, la interlocutor și la situația de comunicare.

Astfel, la finalul unui curs, studentul trebuie să primească răspunsul la următoarele întrebări:

- ▶ CE AM ÎNVĂȚAT AZI?
- ▶ CU CE SCOP?
- ▶ CU CE NE POATE AJUTA CURSUL ÎNTR-O SITUAȚIE REALĂ?

În concluzie, gramatica este și trebuie să rămână o unealtă. Ea însoțește procesul

de învățare, nu este motivul și nici obiectivul învățării unei limbi. Concret, azi nu am învățat modul conjunctiv, ci să vorbim despre dorințe, posibilități, constrângeri. Am învățat să facem diferența între contextele cu **TREBUIE SĂ** și **VREAU SĂ**, între **ȘTIU SĂ** și **NU POT SĂ**.

Așadar, în loc de a prezenta reguli și de a face exercițiile clasice de repetiție, completare, traducere și conjugare (aplicații care ignoră nevoile de comunicare), putem să includem structurile pe care le urmărim în exerciții care pornesc de la niște întrebări personale de tipul: *Ce trebuie să faci la școală/la serviciu?*; *Ce vrei să faci în weekend?* etc. În felul acesta folosim elementul gramatical pentru a învăța să comunicăm, nu folosim alte elemente pentru a învăța gramatica.

În felul acesta, avantajele pentru cursanți ar putea fi:

- ▶ descoperirea unor elemente noi pe cont propriu;
- ▶ colaborarea și munca în echipă;
- ▶ găsirea unor explicații personale și însușirea rolului de profesor;
- ▶ gradul sporit de atenție;
- ▶ apariția motivației;
- ▶ implicarea participativă;
- ▶ dobândirea încrederii de a vorbi;
- ▶ independența în a se exprima.

Pentru profesor, avantajele sunt:

- ▶ dobândirea abilității de a anticipa problemele cu care se confruntă un cursant;
- ▶ atingerea **nu** doar a competențelor lingvistice.

În privința materialelor, putem spune că, pe lângă un suport de curs, e necesar un dicționar clasic/vizual/online/ sau chiar aplicații online, dar și creioane/markere care să faciliteze înmagazinarea și pe cale vizuală a unor informații.

Principiile care stau la baza organizării unui astfel de curs:

Înainte de curs:

- profesorul elaborează un plan;
- profesorul anticipează sau știe că o anumită structură pune probleme;
- pornește de la ideea că o singură lecție acoperă mai multe probleme gramaticale.

În timpul cursului:

- profesorul este un moderator, un ghid;
- profesorul observă și discută structurile problematice după ce exercițiul s-a terminat;
- explicațiile se repetă și se completează cu ajutorul cursanților, prin intervenția lor;
- predarea este centrată pe student, *individualizată*.

În felul acesta:

- teoria predată și redată se rezumă la transmiterea unei informații cu ajutorul structurii învățate;
- greșeala ca observație sau model negativ devine prilej de noi discuții;

- cursantul este un participant la un act de comunicare;
- colegul este un interlocutor, coechipier;
- profesorul este mediator.

Întrucât modul conjunctiv nu presupune dificultăți majore de înțelegere a modului în care funcționează structural, etapa citirii unui text care conține structuri cu conjunctivul poate fi rapid bifată. Așadar, discuția poate porni cu întrebarea: *Ce e SĂ?* După ce structura gramaticală vizată este scoasă din context, cursanții pot discuta cu privire la ce anume transmite structura respectivă, în ce contexte apare, după ce verbe (ce au verbele în comun, prin ce se diferențiază). Abia în final, cursanții primesc lămuriri referitoare la structură.

Pe scurt, aplicăm un model simplu: **observă** → **compară** → **integrează** (în rândul elementelor deja învățate, în sistemul lor lingvistic, într-o posibilă situație de comunicare).

Putem începe de la diferențele:

Eu merg la universitate zilnic. → *Eu vreau să merg în excursie zilnic.*

E evidentă schimbarea: *merg* – *să merg*.

Ce înseamnă: *Eu SĂ MERG?!

Se marchează diferențele, se fac paralele, se discută și se lămuresc posibilele probleme.

Se pune accent pe formele inexistente în limba maternă a studentului, dar frecvente în română:

I like to travel.; *Ich mag reisen.*

*Îmi place a călători. → Îmi place să călătoresc.

În cazul modului conjunctiv, predarea propriu-zisă nu ridică probleme deosebite, astfel că nu vom insista asupra acestei etape. Pe de altă parte însă, fixarea acestui mod, din cauza dificultăților de ordin formal (persoanele a III-a singular și plural¹), presupune numeroase reluări și, din acest motiv, profesorul se vede pus în situația de a găsi un număr (cât mai) mare de materiale variate, eficiente și atractive. Limitate de spațiu sau de convingerile autorului în materie de predare a unei limbi străine, manualele existente (mai vechi sau mai noi) nu oferă suficient de multe exerciții *variate, eficiente și atractive*, astfel încât, la un moment dat, se ajunge inevitabil la necesitatea elaborării unor materiale proprii. Astfel, pornind de la valorile modului conjunctiv, notăm în continuare câteva sugestii care pot fi utile în conceperea unor exerciții cât mai diverse, interesante și utile pentru fixarea acestui mod.

Conjunctivul poate fi folosit pentru a exprima:

1. Ce trebuie să știe, ce trebuie/ poate să facă cineva, ce competențe sunt necesare pentru o anumită activitate.

¹ Una dintre provocările profesorului de limba română ca limbă străină este de a-l determina pe cel care învață limba română să depășească tiparul școlăresc de repetare a unor forme, eterna raportare la prezent, reluarea în minte a diferențelor merge – să meargă și de a-i transmite un mod natural de a se exprima și de a reacționa, asemenea unui nativ pentru care să lucreze, să facă, să vorbească nu sunt decât niște automatisme, nu niște structuri în care apare MODUL CONJUNCTIV.

□ Sugestii pentru exerciții

Cursanții pot elabora sau completa:

- ✓ anunțuri pentru locuri de muncă – cu accentul pe competențele pe care trebuie să le aibă candidatul
- ✓ fișa postului – cu sublinierea sarcinilor pe care trebuie să le îndeplinească angajatul
- ✓ drepturile și obligațiile părților într-un contract/înțelegere/pariu (nu doar contractul în sens juridic, ci orice înțelegere, inclusiv, de ex., cea tată-copil)

În funcție de nivelul și profilul cursanților, exercițiile propuse pot avea grade diferite de complexitate. De exemplu, cursanților li se poate cere ca, pornind de la un text dat, să găsească verbele care lipsesc și să le pună la conjunctiv prezent (**a**) sau, pe baza unui model, să construiască alte exemple (**b**).

Căutăm asistent manager. Colegul/ colega nostru/noastră trebuie....

- organizat(ă), eficient(ă), amabil(ă)
- abilități de comunicare
- bine limba română
- cel puțin o limbă de circulație internațională

a

Căutăm asistent manager. Colegul/ colega nostru/noastră trebuie....

- *să fie* organizată, eficientă, amabilă
- *să cunoască* bine limba română
-
-

b

Dacă ia note bune la școală, Dănuț poate să....

- fotbal în fiecare zi
- în parc cu prietenii
- dulciuri
- la chitară

a

Dacă ia note bune la școală, Dănuț poate să....

- *joace* fotbal în fiecare zi
- *să meargă* în parc cu prietenii
-
-

b

2. Cum trebuie să fie cineva sau ceva sau ce calități/caracteristici trebuie să aibă cineva/ceva – persoana/vacanța perfectă/casa dorită etc.

□ Sugestii pentru exerciții:

- ✓ exercițiile pot fi construite în jurul idealului imaginat de cineva cu privire la un apartament/o vacanță/soț-soție/îmbrăcăminte/încălțăminte/mașini etc.;
- ✓ reclame – descrierea proprietăților unui produs/profilul unui produs;
- ✓ anunțuri – cu accentul pe calitățile pe care trebuie să le aibă candidatul (v. *supra*).

Deoarece mulți cursanți au dificultăți în a-și imagina/a descrie fără un suport vizual locuri, obiecte, situații etc., folosirea unor ilustrații este bine-venită. Pentru un plus de dificultate, recomandabil ar fi să se pornească de la aspecte negative, cursantul putând astfel să-și construiască varianta ideală în opoziție cu ceea ce vede. De ex., figura 1 – imaginea unei ședințe în care toată lumea este plictisită, ar putea constitui punctul de pornire pentru o activitate a cărei cerință să fie descrierea unei ședințe de lucru interesante, iar figura 2 – l-ar putea ajuta pe cursant să-și imagineze o vacanță în care să fie vreme bună, participanții să poată face diverse activități în aer liber etc.

Fig². 1

Fig. 2

3. Pentru a da *sfaturi*, *recomandări*, pentru a exprima *interdicții*

Sugestii pentru exerciții:

Cursanții pot elabora sau completa:

- ✓ horoscoape: *Racii trebuie să aibă grijă la....; Leii vor întotdeauna să câștige, dar în această perioadă trebuie să fie mai temperați...; Peștii trebuie să fie atenți la sănătate etc.;*
- ✓ modele comportamentale, tehnici de supraviețuire, instrucțiuni de utilizare etc.
⇒ este vorba de toate acele situații în care specialiștii (din orice domeniu!) vorbesc despre ce ar trebui să facă sau nu, cum ar trebui să se comporte sau nu **cititorul, ascultătorul radio, telespectatorul.**

În cazul anunțurilor, al reclamelor, al horoscoapelor, al modelelor comportamentale etc. pe care cursantul trebuie să le construiască, este recomandat să fie avute în vedere și echivalentele autentice ale acestora – în variantă scrisă, audio sau multimedia, pe care cursantul le poate lua drept model la începutul sau la sfârșitul demersului său. De exemplu, dacă cerința presupune redactarea unor sfaturi pentru cei care călătoresc în alte țări, pot fi folosite informațiile de pe siteul MAE fie la începutul exercițiului, ca model, fie la finalul exercițiului – pentru comparare.

MAE **recomandă** cetățenilor români care se află în India:

„Să evite deplasările în zonele montane ale Indiei în timpul musonului.

Să evite circulația pe timp de noapte, locurile aglomerate [...].

² Desenele sunt realizate de Lucia Conțan.

*Să păstreze în locuri sigure documentele [...].
Să încuie mașinile [...].
Să respecte anunțurile sau recomandările autorităților locale! [...]*
(<http://www.mae.ro/node/3703>)

4. Intenția/dorința/necesitatea de a schimba o stare de fapt și motivarea acestei intenții/dorințe

Sugestii pentru exerciții:

Se pornește de la o stare de fapt (cineva are un loc de muncă/apartament/mod de viață etc.) – care trebuie sau se vrea schimbată. Astfel de exerciții sunt utile și pentru că pun în paralel formele de indicativ prezent cu cele de conjunctiv, într-un mod mai puțin artificial decât o fac exercițiile de tipul *Puneți verbele de la indicativ prezent la conjunctiv prezent*.

Exemplu: *Dan este inginer și lucrează la o companie multinațională. Pentru că are un program foarte încărcat, responsabilități mari și șefi mulți, Dan vrea să...
..... (lucreze pe cont propriu. Vrea să aibă mai mult timp liber pentru el și să fie independent etc.).*

5. Scopul

Sugestii pentru exerciții:

Se pornește de la o situație concretă, în care cineva face ceva, iar cursantul trebuie să-și imagineze scopul în care sunt făcute acțiunile respective:

Exemplu: *Andreea merge în fiecare zi 10 km cu bicicleta și jumătate de oră pe jos ca să.....(să slăbească/să fie în formă/să câștige un pariu/să se antreneze etc.).*

6. Posibilitatea, probabilitatea

Sugestii pentru exerciții:

Cursanții pot elabora sau completa:

- ✓ evoluția probabilă a ceva sau a cuiva: a unui jucător/a unei echipe la un turneu etc.: *E posibil să câștige primul meci* etc., a economiei în lume/în țara noastră: *E posibil să crească prețul la...* etc. prognoza meteo: *E posibil să ningă* etc.

Se poate porni și de la situații concrete pe baza cărora cursanții trebuie să-și imagineze ce se poate sau nu întâmpla:

Exemplu: *Ionel s-a hotărât să meargă la mare cu mașina. Are carnet de două luni, conduce o mașină foarte veche, nu are roată de rezervă și nici asigurare. Ce se poate întâmpla pe drum?.....
..... (E posibil să se strice mașina/să facă accident/să facă pană, să-l oprească poliția etc.).*

Sugestiile prezentate, departe de a fi spectaculoase sau singulare, reprezintă o îndepărtare de un anumit tip consacrat de exerciții gramaticale, rigide și cu eficiență redusă pentru cursant, dar, într-o oarecare măsură, comode pentru profesor, o ieșire din

previzibilitate, monotonie și o apropiere a performanței cursantului de firescul unei comunicări reale. Așa cum am mai precizat, o limbă străină trebuie practică, însușită prin uz. Fără exercițiu, fără un „antrenament” constant al capacității de înțelegere și exprimare liberă/controlată (CONVERSAȚIA), gramatica și cuvintele izolate sunt inutile. Nu vorbim conjugând la toate persoanele și nu vorbim în serii sinonimice/antonimice etc.

Izvoare

<http://www.mae.ro/node/3703>.

Referințe bibliografice

<http://www.ilr.ro/lectorate/>.

Iliescu, Ada. 2003. *Gramatica practică a limbii române pentru străini*. Craiova: Universitaria.

Sterpu, Iolanda. *Predarea limbii române la Universitatea „Jean Monnet” din Saint-Etienne (Franța)*,

http://www.philippide.ro/diaspora%20culturala_2009/11%20I.%20STERPU.pdf

Simona CONSTANTINOVICI
Călin POPET
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Din gamele minore ale exprimării superlativului în limba română

Abstract: The paper **From the minor scale of expressing the superlative form in Romanian language** tries to capture the way anthroponyms such as Zeiss, Neckermann, Rockfeller get to be part of expressions which maintain the vivid spirit of the Romanian linguistic system. They remain foreign words, they do not acclimate. It can be discussed about their reluctance to adaption. Because the immediate reference to the extralinguistic reality disappears, the risk is that they will be used less and less, until they completely disappear or they undergo graphical changes. Used in the colloquial language, they get in the class of the unusual Romanian forms of expressing the superlative. They are also used by less educated people, although, by simply adding them to a discourse, it gives the context a grade of cosmopolitanism. All three patronymics entered the linguistic conscience of the Romanians, in a way or another, in the 19th century, the beginning of the 20th century. In the city, but also in the countryside, the Zeiss, Neckermann and Rockfellers barbarisms have subtly infiltrated the collective memory. The biography of the three personalities is not known to the today's Romanian language speakers, but there is a dominant semantism, from which the daily discourse in which these names appear does not deviate. The three characters became known by bringing something new and valuable in a specific activity domain, by how they transgressed the local, regional, national space, becoming, in time, international brands, successful businesses, over which the linguist, mindful of the lexicon dynamic, cannot pass indifferently.

Keywords: language, superlative, semantism, expression, barbarism

Rezumat: Lucrarea *Din gamele minore ale exprimării superlativului în limba română* încearcă să surprindă modul în care antroponime de tipul Zeiss, Neckermann, Rockfeller ajung să facă parte din expresii care întrețin spiritul viu al sistemului lingvistic românesc. Ele rămân cuvinte străine, deci nu ajung să se autohtonizeze. Se poate discuta despre reticența acestora la adaptare. Dispărând raportarea imediată la realitatea extralingvistică pe care o reprezintă, există riscul să fie utilizate din ce în ce mai puțin, până la dispariție sau cu o grafie vizibil deformată. Folosite în registrul colocvial al limbii, ele intră în câmpul de acțiune al formelor românești inedite de exprimare a superlativului. Sunt utilizate și de către vorbitorul neșcolit, deși, prin simpla lor adăugare în discurs, conferă contextului un anumit grad de cosmopolitism. Toate cele trei patronime au intrat, într-un fel sau altul, în secolul al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea, în conștiința lingvistică a românilor. La oraș, dar și-n mediul rural, barbarisme Zeiss, Neckermann și Rockfeller s-au infiltrat subtil în memoria colectivă. Biografia celor trei personalități nu e neapărat cunoscută de către vorbitorul actual de limba română, dar există un semantism dominant, de la care nu se abate discursul cotidian în care apar aceste nume. Cele trei personaje s-au făcut cunoscute prin ceea ce au adus nou și valoros într-un anumit domeniu de activitate, prin modul cum au transgresat spațiul local, regional, național, devenind, în timp, branduri internaționale, afaceri de succes, peste care lingvistul, atent la dinamica lexicului, nu poate trece indiferent.

Cuvinte-cheie: limbă, superlativ, semantism, expresie, barbarism

Ce este superlativul?

În lucrările de specialitate destinate elevilor din învățământul preuniversitar, superlativul nu apare decât sub forma uneia dintre posibilitățile de exprimare a diferitelor grade ale însușirii, alături de gradul pozitiv și cel comparativ. Prin urmare, este cunoscut

faptul că adjectivul, ca parte de vorbire flexibilă, cunoaște diverse posibilități de marcarea a intensității – comparativul (de inferioritate, egalitate și superioritate) și superlativul (relativ – de inferioritate și superioritate – și absolut). Această situație apare din cauză că, în majoritatea lucrărilor de gramatică, superlativul nu apare înregistrat și ca formă de manifestare a unei exagerări, pozitive sau negative, aceasta putându-se crea la nivel metaforic, cu ajutorul unor nume proprii, de origine română sau străină. Din această perspectivă vor fi discutate și elementele superlativului din lucrarea de față.

Ce este superlativul, dincolo de abordările teoretice existente în tomurile de gramatică, vechi și noi? De ce ființa umană simte nevoia, adesea, de a uza, cu insistență, în diferite circumstanțe, formule sintactico-stilistice care traduc sensuri pozitive? Emfaza superlativului, redundanta lui ocurență, funcționalitatea „orbitoare”, circumstanțială, oricât ar părea de paradoxal, distorsionează, uneori până la anihilare, limbajul, instalându-i fibra într-o zonă a intangibilului comunicațional. Superlativul e limita de sus a exprimării.

Corpul său exemplificator poate fi considerat restrâns, în comparație cu alte aspecte ale gramaticii și lexicului, care propun un set mai generos de situații sau de contexte generatoare de motivație analitică, interpretativă. Din această cauză, probabil, nu a atras interesul lingviștilor, în mod special, fiind foarte firav, inconsecvent sau deloc tratat în studiile de specialitate.

Superlativul poate fi perceput ca formă de libertate incontestabilă a exprimării și de motivare suplimentară a unor sensuri. Științele exacte nu excelează în folosirea structurilor superlative, deoarece aria lor predilectă de cercetare se concretizează în jurul aproximațiilor de tot felul. Când aceste aproximații se adună în esența unei soluții, a unei formule, a unui postulat, nu mai e necesar a se jongla cu superlativele. Michel Foucault amintea, în registru metaforic, de existența unui „spațiu deschis în cuvinte”, valabil și-n epoca postmodernă, nu doar în cea renescentistă ori clasică: „(...) aici vor căuta în primul rând timpurile ce vor veni ceea ce am știut sau gândit, căci cuvintele, în decupajul lor frust, sunt repartizate pe această linie de mijloc prin care știința stă alături de percepție și reflecția alături de imagini. În ele ceea ce ne imaginăm devine ceea ce știm și, în schimb, ceea ce știm devine ceea ce ne reprezentăm zi de zi.” (Foucault 2008, 154)

Tot ce există, la un moment dat, în limbă are capacitatea de a surprinde o realitate, cu nenumăratele sale fațete. Elementele lexicale reconfigurează permanent substanța limbajului, adăugând nuanțe, operând flagrant sau discret modificări de natură conceptuală.

Distribuția contextuală

În primul rând, trebuie stabilite contextele în care pot să apară numele proprii străine, cu statut de marcă a superlativului, în limbajul colocvial ori argotic. Este necesară, în acest context, cunoașterea fișelor biografice ale personajelor invocate. Acestea nu sunt neapărat cunoscute din scoarță-n scoarță, dar există, fără doar și poate, un semantism generic, dominant, de la care nu se abate discursul cotidian în care apar aceste nume. Toate trei sunt raportabile la sfera economiei mondiale. Sunt considerate, în secolul al XIX-lea, respectiv secolul al XX-lea, simboluri ale prosperității, ale bogăției sau ale filantropiei. Toate sunt legate de numele unor oameni bogați, cu afaceri importante în peisajul economic al acelor decenii și cu impact asupra lumii internaționale, aflate în

plin proces de câștigare a unor etape de evoluție exemplară. Influența se exercită la acest nivel, prima dată. Probabil că au existat schimburi de natură să impulsioneze un anumit tip de activitate. Comerțul cu produse optice, cu mobilă sau cu petrol a cunoscut o curbă pozitivă de dezvoltare în acele secole. Cele trei personaje s-au făcut cunoscute prin afacerile lor, au transgresat spațiul local, regional și au devenit *branduri* internaționale, afaceri de succes, adică, dacă ar fi să utilizăm un cuvânt în vogă azi.

ZEISS¹. A apărut, în limba română, în regiunea vestică a țării și-n Ardeal, acolo unde contactul cu nemții a fost mai intens, într-o anumită perioadă istorică, dacă îl legăm intim de numele firmei - de la Jena - de aparate și lentile optice etc. Luminița folosirii acestui cuvânt, imboldul de a-l explica nu a apărut atunci când, probabil, ni se va fi părut impropriu, exagerat, ci acum, la o simplă, spontană, pronunțare a lui, după efectuarea unei activități cât se poate de comune: tăierea părului. Rezultatul obținut, tunsoarea, avea să stârnească la purtător exclamația surprinzătoare: *Zeiss!*

Este absolut indispensabilă menționarea câtorva dintre contextele în care pot să apară numele proprii străine cu statut de marcă a superlativului în limbajul colocvial sau argotic. Printre acestea, trebuie notate expresii precum *a fi sau a merge zeiss* sau, cu autonomie lexicală, în exclamații de tipul: *Zeiss!* („excelent, formidabil”) – caz în care îl echivalează, în regim argotic, pe supralicitatul, la ora actuală, *Super!*, devenit, prin frecvența cu care e utilizat, un „parazit” lexical. „*Ești zeiss!*” sau, mai pe românește, prin adaptare la sistemul fonetic, „*Ești țais!*”. „*Un lucru zeiss*” este un lucru bine făcut, cum ar veni. Perfect, căruia nu i se mai aduc obiecții. Sensul e intim legat de numele patronului firmei nemțești de lentile optice, Carl Zeiss. Când ne gândim la precizia cu care aceste obiecte sunt realizate, la funcționalitatea lor, semantismul dominant se profilează clar în mintea noastră.

„Lucrurile merg *zeiss*.” Ca la carte, adică. Cu toții suntem familiarizați cu acest sindrom românesc, raportarea la țările occidentale și la realizările acestora. Lucrurile de înalt nivel calitativ ale Germaniei, în primul rând, funcționează ca un reper. Sigur că româna are și alte formule de marcare a perfecțiunii, a superlativului. Corespondentul celei de sus este unul foarte uzitat: *a merge ca pe roate*, spre exemplu. În această structură se poate observa o formă de plural arhaică și, prin aceasta, rară, *roate*, în locul obișnuitului plural actual *roți*. *Zeiss*, însă, contrage comparația și rupe ritmul normei. Când spunem *a merge zeiss*, subînțelegem structura comparativă: *ca un mecanism nemțesc/elvețian/occidental*, recunoscut pentru precizia sa, ca un obiect perfect, căruia nu i se mai pot aduce îmbunătățiri. Se constată și *emfaza* unei astfel de întrebuintări a unor cuvinte străine, în contexte dintre cele mai felurite.

La ce reducem, la ce convertim, de fapt, traducând sensul acestui termen străin incomod? Avem cel puțin trei posibilități oferite de chiar mecanismul de funcționare a sistemului lexico-morfologic românesc: **1.** printr-o comparație: *ca pe roate*; **2.** prin substantive devenite adverbe, asociate cu un verb: *brici/strună*; **3.** prin superlativ absolut, marcat prin adverbul *foarte*: *foarte bine*; **4.** printr-un regionalism specific regiunilor transilvănene și bănățene, un adjectiv împrumutat din germană, acolo unde influența acestei limbi s-a făcut simțită: *fain*. E evidentă folosirea lui *zeiss*, în unele

¹ ZEISS [țais], Carl (1816-1888) a fost un optician german, întemeietorul firmei de instrumente optice de Jena, care îi poartă numele. (Vezi Ciobanu et al. 2009, 1009)

contexte, ca sinonim pentru *minunat* sau familiarul *fain*. Ca și când n-ar fi suficient de elocvent, *fain* suportă, la rândul-i, o suplimentare semantică, în contextul: *fain de tot*, unde *de tot* devine echivalentul lui *foarte* sau al locuțiunii adverbiale cu semnificație de superlativ *din calea-afară de*. (Vezi GLR 2005, 163)

Toate sunt mijloace obișnuite de marcarea a superlativului în română, cu diferențele de rigoare, survenite la nivel formal. Toate cele patru variante traduc, de fapt, semantismul patronimului german *Zeiss*. Prin ele însele, antroponimele care fac obiectul acestei discuții conțin ideea de superlativ, motivează, adică, un semantism pozitiv.

Brici, în limbajul argotic, posibil echivalent semantic al lui *zeiss*, devine, ca formant al superlativului, în contexte precum *taie/ merge brici*, adverb cu sensul „excelent, formidabil”. La fel se comportă și substantivul de origine slavă *strună*. Cum bine știm, „în afara procedeelelor gramaticalizate de redare a superlativului, ideea de superlativ se realizează și prin alte mijloace.” (GLR 2005, 162) Unele dintre ele sunt inedite. Efemere, probabil, pentru că nu rezistă suficient de mult timp în discursul oral, astfel încât să fie transferate cu ușurință, mai apoi, în cel scris. „Ideea de superlativ poate fi exprimată și de câteva substantive care se comportă adverbial: *beat turtă*, *scump foc*, *singur cuc*, îndrăgostit *lulea* etc.” (GLR, p. 163)

NECKERMANN². (A fi totul) *ca-n Neckermann*. Exista, mai demult, și expresia „ca-n Neckermann”, tot cu trimitere la o firmă germană, de această dată, de mobilă. Sau, mai simplu: *Neckermann*, cu subînțelegerea particulei *ca*, specifice comparației. În acest fel, putem vorbi chiar de un regim de sinonimie între cele două antroponime, *Zeiss* și *Neckermann*. Aceasta a dispărut între timp, dar a rămas expresia, la nivelul limbii române vorbite. Firma respectivă avea și o revistă aferentă, de promovare a produselor proprii, „Neckermann”. Amintim faptul că „Neckermann” și „Quelle” erau reviste de modă occidentale, voluminoase, adevărate cataloage, în anii optzeci. Erau rarități, aduse cu dificultate din străinătate. Tinerii din țările comuniste visau să le răsfoiască. Acolo se afla esența modei, lucrurile de neatins, o altă lume, fascinantă, perfectă, orbitoare, intangibilă. După cum se poate observa, grație numelor purtate de aceste reviste, antroponimele respective au intrat în memoria colectivă, în imaginarul românesc al acelor vremuri. Este de la sine înțeles faptul că ele s-au transmis de la o generație la alta, însă, în majoritatea cazurilor, fără a fi cunoscut semantismul acestora ori contextul în care au apărut și s-au utilizat atât de frecvent. Necunoașterea biografiei acestor personalități poate duce la o deturnare clară a înțelesului expresiei sau la erorile de întrebuițare apărute în actele de limbaj.

Iată două nume de persoană, *Zeiss* și *Neckermann*, care, cel puțin în spațiul lingvistic românesc, au făcut „istorie”. Incitant, fertil domeniu de cercetare, cu posibilitatea de a fi extins și la celelalte limbi, romanice sau nu, care au intrat în contact cu spațiul economic nemțesc sau american. Se poate discuta și despre reticența acestora la adaptare. Ele rămân barbarisme, cuvinte străine, care nu ajung să se autohtonizeze. Mai mult, dispărând raportarea imediată la realitatea extralingvistică pe care o reprezintă, există riscul să fie utilizate din ce în ce mai puțin, până la dispariție sau cu

² NECKERMANN [nɛkɛrˈmən], Josef (1912-1992) a fost un prosper om de afaceri german. A fondat (1948) Casa de Comenzi AG, din Frankfurt am Main, de renume internațional. A fost, în același timp, președinte (1967-1989) al Fundației Deutsche Spolthiefe. (Vezi DE, 1993-2009)

o grafie care ar lăsa de dorit, improprie, cu absența unor sunete. Acest fapt ar putea fi mai bine pus în evidență doar prin realizarea unei anchete sociolingvistice, efectuate pe subiecți diferiți, cu vârste distincte, din domenii de activitate felurite. Folosite în registrul comun, colocvial, adesea neîngrijit, al limbii, ele intră în câmpul de acțiune al formelor românești atipice de exprimare a superlativului. Sunt utilizate și de vorbitorul neșcolit, deși adăugarea lor în discurs conferă un grad de cosmopolitism evident.

ROCKEFELLER³. *A fi sau a se crede Rockefeller*. Din aceeași gamă stilistico-semantică face parte și *Rockefeller*, din enunțuri precum: „Ce crezi? Nu-s *Rockefeller!*” sau „Mă crezi *Rockefeller?*”. E evidentă impotența financiară a celui care se revoltă. Toate cele trei antroponime au intrat, într-un fel sau altul, în secolul al XIX-lea, în conștiința lingvistică a românilor. Nu a tuturor, nu are cum să penetreze toate mediile sociale. La oraș, mai cu seamă, dar, cum am văzut, chiar și-n mediul rural, *zeiss*, *neckermann* și *rockfeller*, oricât de dificil s-ar impune aceste nume la nivelul grafiei, ele au intrat cumva, s-au infiltrat ușor în memoria colectivă.

În timp, s-a format o întregă paradigmă de termeni străini, neasimilați de sistemul lexical românesc, axată pe semantismul pozitiv al unor antroponime devenite sau nu, în română, nume comune, pe calea unor comparații, a unor structuri comparative, stârnite de privirea în paralel a unor realități diferite. Expresiile care conțin acești termeni erau folosite de părinți și bunici, deopotrivă. La sat, unul bănățean, unde copiii, de regulă, își petreceau verile. Ar fi prea mult să vorbim, în acest punct al discuției, despre influența limbii germane asupra românei, dar putem invoca creativitatea vorbitorului care e în stare să introducă termeni noi în limbajul oral, fără teama că aceștia ar vehicula un potențial clar de indescifrabilitate. Acest aspect este pe cale de a se intensifica. Probabil că, dacă am realiza un sondaj în rândul tinerilor filologi, am descoperi că ne aflăm în fața unor expresii neuzitate actualmente, ermetice.

Din orice unghi am privi expresiile și locuțiunile unei limbi, în general, nu putem omite geneza lor, punctul acela declanșator, când se impun, când apar cu o anumită frecvență în discursul oral, și, apoi, mecanismul lor intim de funcționare, semantic, simbolic, social. Fiind vorba de nume germane, în primul rând, probabil că vorbitorul a simțit nevoia să delimiteze clar, să arate că, mai presus de atâta, nu se poate. E pragul de sus, e apogeul calității în ceva. De obicei, material. Trimiterea la zona materialității este frapantă.

Putem vorbi și de o anumită libertate la nivel formal, în sensul că structurile în care apar aceste nume proprii pot varia, nu sunt defel rigide, permițând o glisare a elementelor alcătuitoare, în funcție de modelul discursului activat. Îndrăzneala folosirii unor astfel de termeni, total neadaptați sistemului lexical românesc, și creativitatea discursului generat sunt aspecte evidente în interpretarea lor ca fapte de limbă. Fiind barbarisme, au comportamentul structurilor lexicale cu potențial scăzut de adaptare. Fac parte din

³ ROCKEFELLER [róchifelə], John D. (1839-1937) a fost un industriaș și filantrop american, fondatorul *Standard Oil Company*, cel mai puternic trust din industria petrolului. A devenit cel mai bogat om din lume, primul american care a avut mai mult de un miliard de dolari. Este considerat cel mai bogat om din istoria umanității. Supranumit ”împăratul petrolului”. La 74 de ani, avea o avere de 370 de miliarde de dolari. Figură emblematică pe *Wall Street*. Ceea ce-l distinge în istoria bogătașilor lumii este faptul de a fi donat un miliard jumătate de dolari în scopuri diverse, educație, sănătate. A înființat *Universitatea din Chicago* și *Institutul Rockefeller de Cercetări Medicale*, devenită *Universitatea Rockefeller*. (Nezi DE, 1993)

paradigma inadaptablelor din lexicul românesc, deși integrate în structuri sintactice deja existente în limbă. Putem vorbi și de activarea sensului metaforic, în acest caz.

Alain Rey surprinde admirabil, în *Introducerea la Dictionnaire des expressions et locutions*, modul în care locuțiunea sau, prin extensie, expresia, în orice fel ar fi constituită, croiește sensul discursiv: „La locution est l’un des lieux du langage où affleure cet inconscient, où les signifiants, abandonnés de leur sens premier, agissent obscurément pour leur propre compte. C’est aussi le lieu où le discours se fait langue, où le social se fait symbole.” (p. XVII)

Aceste structuri, expresii care, pentru mulți vorbitori, pot rămâne neclare, aduc mult cu cele utilizate în reclame, cele care apar în regimul publicității, acolo unde numele proprii intervin ca niște faruri de care se agață ochii consumatorului. Alți comentatori ar putea conchide că avem a face, nici mai mult nici mai puțin, decât cu niște *patronime-zombie*, atât de puțin necesare într-o limbă romanică, în stare a se hrăni dintr-un fond lexical preexistent, solid și fără fisuri. (Pinker 2015, 115)

Consemnarea în dicționarele de specialitate

Un alt aspect important este reprezentat de situația acestor sintagme în dicționarele limbii române, precum și de interesul scăzut al lingviștilor pentru elucidarea traseului acestor vocabule strănii. Dovada că ele nu s-au transformat în nume comune, prin uz și eventuală folosire în limbajul familiar, regional, este faptul că nu sunt consemnate ca atare în dicționarele limbii române. Apar doar sporadic, în unele dicționare enciclopedice sau de nume proprii. *Dicționarul explicativ al limbii române* (2009), *Micul dicționar academic* (2000-2003), *Marele dicționar de neologisme* (2008) nu le consemnează. Nici măcar *Dicționarul de cuvinte recente* 1, 2, 3 al Floricăi Dimitrescu.

Amintim prezența lui *Zeiss* în *Dicționar explicativ al limbii române și enciclopedic de nume proprii*, București, Editura Corint, 2009. Celelalte două nume proprii nu apar consemnate în această lucrare, fapt ce denotă un interes minor al filologilor vizavi de soarta antroponimelor vizate de noi în limba română. Probabil că, din perspectiva lor, doar *Zeiss* se bucură de o frecvență mai mare în utilizarea cotidiană, fiind susceptibil de o eventuală adaptare fonetică (vezi pronunția țais).

Consemnarea lui în partea secundă a acestui dicționar, cea alocată numelor proprii, ne-a făcut să credem că el va apărea, în chip firesc, și la secțiunea de explicare a cuvintelor limbii române, în compania verbului *a merge*, spre exemplu, cu care apare, de obicei, în limbajul oral. Considerăm ca fiind o carență acest fapt. În fond, nu înțelegem după ce criterii a fost realizată selecția numelor proprii asupra cărora cele patru cercetătoare și-au focalizat interesul. Normal ar fi fost să existe un canal de comunicare între cele două părți ale lucrării, dacă tot au fost sudate și au ieșit pe piață împreună. În paranteză fie spus, ca să fim cârcotași până la capăt, nu se justifică nici folosirea determinantului *enciclopedic*, în atare situație.

Extraneitate și inadaptare

Numele propriu, indiferent la care dintre acestea se face referire, apare ca vehicul de sens(uri): „În general, esența sensului unui nume propriu este cuprinsă într-un extralingvistic real sau imaginar, cu care este practic în relație de desemnare

directă: existența unui sens presupune o cunoaștere directă a referentului sau indirectă, printr-o descriere de tip enciclopedic.” (Ballard 2011, 176) Așadar, dacă realitatea extralingvistică este necunoscută vorbitorului actual de limba română, soarta acestor vocabile nu este strălucită. În aceeași ordine de idei, tindem să credem că și expresiile care le conțin tind să se piardă, în timp, încetul cu încetul. Dacă până acum era observată o tot mai redusă cunoaștere a semantismului lor, în cele ce urmează se va ajunge, probabil, la reducerea totală a utilizării unor astfel de structuri. Este posibil, prin urmare, ca tocmai dezinteresul cercetătorilor din domeniul lingvisticii să conducă înspre acest traseu al pierderilor de natură lexicală.

Următoarea întrebare pe care ar trebui să ne-o adresăm este legată de forța sau destinul superlativelor de origine antroponimică. Este cu adevărat relevantă extraneitatea acestor nume proprii și cum/ dacă/ în ce măsură se produce transferul sensului în limba care le găzduiește. Această discuție se poate concretiza numai în momentul în care transferul se produce în oricare dintre limbile cunoscute. Se poate încerca, de asemenea, utilizarea unui echivalent cultural, raportabil la limba în care a pătruns antroponimul. Susținem această afirmație, mai ales, pentru că termenul românesc, prin care s-ar putea echivala semantic aceste structuri lexicale, are, în cele mai multe cazuri, conotație negativă.

Putem vorbi, fără îndoială, de extraneitatea termenului-sursă, a patronimului la care facem referire. Exprimarea adecvată a sensului, atunci când structurează expresii în română, e favorizată de indicii primi, sociali, de referentul socio-cultural. Cum bine știm, „în afara procedeelelor gramaticalizate de redare a superlativului, ideea de superlativ se realizează și prin alte mijloace.” (GLR 2005, 162) Unele dintre ele sunt inedite. Efemere, probabil, pentru că nu cunosc suficient de mult timp de utilizare, de ocurență, în discursul oral, astfel încât să fie transferate, cu ușurință, mai apoi, în cel scris. Acestea au, prin urmare, caracter precar, provenit din inadaptare și frecvență relativ redusă. Avem a face, metaforic spus, cu niște *antroponime-zombie*, atât de puțin necesare, de altfel, într-o limbă romanică, în stare a se hrăni dintr-un fond lexical deja existent, generos, solid și fără fisuri.

Aceeași idee este regăsită și în unele lucrări de specialitate importante, fiind făcute și alte precizări legate de extensiunea unui termen anume, clasa din care provine și pe care, în anumite condiții, o desemnează, dar și legăturile dintre asocierile semnelor lingvistice cu elementele din realitatea imediată, într-o perspectivă extralingvistică: „(...) dacă asociez un obiect dintr-o clasă cu un substantiv comun („masă”, de exemplu), înseamnă că, atunci când voi întâlni alte elemente din aceeași clasă, voi putea să le atribui semnul („masă”) ca desemnator. În schimb, dacă mi se spune că o persoană se numește ”Chamfort”, nu voi putea atribui acest nume unei alte persoane pe care o întâlnesc, chiar dacă, din întâmplare, s-ar numi tot „Chamfort”, întrucât nu există o clasă de „Chamfort” (cu excepția purtătorilor acestui patronim).” (Ballard 2011, 175-176) În cazul celor trei nume proprii analizate de noi, situația e sensibil diferită. Se produce un transfer major, astfel încât orice persoană care prezintă caracteristicile termenului-sursă (*Zeiss, Rockefeller, Neckermann*) e susceptibilă de a fi „purtătoarea” aceluiași sens, indiferent dacă are o conotație pozitivă sau, dimpotrivă, una negativă.

Dacă am încerca să extindem sfera de cercetare la alte antroponime de origine străină, o posibilă continuare ar putea fi reprezentată de situația numelor proprii *Ceaușescu*,

Hitler și *Machiavelli*. Activarea semantismului pozitiv, de esență emfatică, în expresiile care conțin cele trei patronime vizate, este evidentă. Situația se schimbă, însă, dacă ne raportăm la alte nume proprii, cum ar fi *Machiavelli*, *Hitler*, *Ceașescu*, nume ale unor oameni politici bine-cunoscuți, în general, care s-au impus și au generat, în timp, în limba română, cuvinte derivate, cu potențial semantic negativ (*machiavelic*, *hitlerist*, *ceașist*). Se pot distinge două paradigme, în funcție de capacitatea numelor proprii de a menține, în discursul oral sau scris, la nivel literar sau familiar, indicii ale unor semantisme bine definite, cu impact asupra configurației unei limbi, la un moment dat.

Interesant ar fi de văzut cât de proeminente au fost acele personalități, *Rockefeller*, *Zeiss*, *Neckermann*, *Casanova*, *Machiavelli*, *Einstein*, astfel încât să se impună în discursul oral sau scris, pentru vreme îndelungată sau doar pasager. Care sunt mecanismele limbajului uman care conduc la nevoia obținerii unui efect imediat, spontan, total, în comunicare sau în receptare, prin activarea unor astfel de nume străine?

Pentru ca acestea să apară în componența unor expresii, de orice natură, și pentru a genera noi semantisme sau extensiuni ale sensului, precum și putere derivativă, e nevoie de o cât mai îndelungată utilizare a lor, în cadrul tuturor claselor de vârstă și sociale, dar și de cunoașterea și transmiterea acestor informații în mod corect. Altfel, curba spațio-temporală ar fi văduvită de sens și termenii ar dispărea lent, așa cum ne sugerează livresc Michel Foucault: „(...) ceea ce descoperim în adâncul limbajului vorbit, ca și în acela al scrierii, este spațiul retoric al cuvintelor: această libertate a semnelor de a veni să se așeze, în funcție de analiza reprezentării, pe un element intern, pe un punct din vecinătatea sa, pe o figură analogă. Iar dacă limbile au diversitatea pe care o constatăm, dacă, pornind de la desemnări primitive, care au fost fără îndoială comune, datorită universalității naturii umane, ele n-au încetat să se desfășoare în forme diferite, dacă și-au avut, fiecare, istoria, modele, deprinderile, uitările lor, aceasta se întâmplă deoarece cuvintele au locul lor, nu în *timp*, ci într-un *spațiu* unde pot să-și găsească locul de origine, să se deplaseze, să se întoarcă asupra lor înseși și să desfășoare lent o întregă curbă: un spațiu *tropologic*.” (Foucault 2008, 187)

De ce vorbim despre *gamele minore ale exprimării superlativului în română?* (Sigur că sunt și altele, dar le-am ales pe acestea, pentru că demonstrează extrem de exact capacitatea limbii de a atrage străinisme, în numele unor relații de poziționare socială și antropologică, finalmente.) Pentru că aduc un așa-zis prejudiciu limbii literare, forțând căile de intrare în normă. Pentru că, orice argumente am genera, luate independent, în afara proximităților contextuale sau a angrenajului superlativ, *Zeiss*, *Neckermann* și *Rockefeller* rămân cuvinte neclare în mintea multor vorbitori de limba română. Din acest punct de vedere, utilizarea lor în marcarea superlativului românesc denotă un anumit grad de impredictibilitate. Pe de altă parte, am putea spune că intră în aria internaționalismelor de dată relativ recentă. Sunt nume proprii care, la o simplă activare, ar trebui să producă un efect spontan pentru interlocutor, să acționeze instantaneu, fără explicitări, fără paranteze lămuritoare, asemenea unei monede de schimb între vorbitori ai aceleiași limbi sau ai unor limbi distincte. Pentru că au șanse minime de a se menține în limbă și de a genera alte structuri lexicale viabile, de genul compuselor, derivatelor etc. În aceste trei cazuri, este vorba despre o reticență majoră la adaptare. Aceasta reiese din păstrarea pronunției *ad litteram* din limba sursă, și anume

[țaiș], [róchifelə] și [nékərmən]. Ele, indiferent de context (argotic, colocvial, regional etc.), rămân barbarisme, cuvinte străine, care nu ajung să se autohtonizeze.

Concluzie

Necunoașterea suficientă a antroponimelor, a ariei profesionale în care aceste personalități și-au dezvoltat activitatea, poate duce înspre interpretări eronate ale sensurilor, înspre utilizări deformate în cadrul expresiilor, precum și înspre pierderea posibilităților combinatorii ale acestora. Pentru ca o astfel de sintagmă, axată pe un termen străin, să intre într-un dicționar important al limbii române, este nevoie de o îndelungată cooptare a acesteia în limbajul cotidian, dar și de o analiză atentă din partea cercetătorilor din domeniul lingvisticii, cu comentariile de rigoare și cu extrapolările de sens care se impun. Perspectiva semantică pozitivă sau negativă, generată de un asemenea antroponim, nu este oferită de raportarea la un singur moment istoric, înfățișat de realitatea extralingvistică proximă, ci de un întreg ansamblu de transformări produse într-o cultură anume, reacții surprinse, ajungându-se, prin ricoșeu, chiar la cercetarea minuțioasă a activității desfășurate pe parcursul unui veac de către diferiți indivizi de marcă. Doar numele proprii ale personalităților cu adevărat importante și puternice pot crea termeni substantivali ori adjectivali cu o anume conotație, care să inspire caracterul oral al unei limbi și să ajungă până într-acolo încât să fie utilizate metaforic, fără a face apel la gramaticalizare.

Limbajul, prin aceste „incomode” intruziuni lexicale, își arborează steagul pitorescului, al exoticului. Este cunoscut faptul că „(...) numele propriu are caracteristici, precum sonoritatea sau conotațiile, care intervin în grade diferite în constituirea sensului sau, cel puțin, în impactul sociolingvistic al acestui semn ca desemnator.” (Ballard 2011, 176) Întotdeauna, numele propriu a constituit prilej de mutații în structurile intime ale limbii. Atunci când, prin repetiție, se impune, el e susceptibil să definească spații întregi de comunicare, în regim de permanentă revelație.

Bibliografie

- Ballard, Michel. 2011. *Numele proprii în traducere*. Traducere integrală în limba franceză. Coordonare traducere. Cuvânt-înainte la ediția în limba română și note de traducere de Georgiana Lungu-Badea. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Ciobanu, Elena, Păun, Maria, Popescu-Marin, Magdalena, Ștefănescu-Goangă, Zizi. 2009. *Dicționar explicativ al limbii române și enciclopedic de nume proprii*. București: Corint.
- *** *Dicționar enciclopedic român*. 1966. Vol. IV, Q-Z. București: Editura Politică.
- *** *Dictionnaire des expressions et locutions. Le Trésor des manières de dire anciennes et nouvelles*. 1989. Par Alain Rey et Sophie Chantreau. Paris.
- *** *Gramatica limbii române. I. Cuvântul*. 2005. București: Editura Academiei Române.
- Pinker, Steven. 2015. *Simțul stilului. Ghid de scriere pentru oamenii inteligenți din secolul 21*. București: Publica.
- Foucault, Michel. 2008. *Cuvintele și lucrurile*. Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Dosar de Bogdan Ghiu. București: RAO International Publishing Company.

Irina DINCĂ
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Dificultăți în predarea limbii române pentru arabi

Abstract: (Difficulties in Teaching Romanian Language for Arabs) This paper aims to present some recurrent difficulties in teaching the Romanian language for Arabic speakers. The methodological premises of this approach are offered by Error Analysis on different levels of language, correlated with Contrastive Analysis of some elements and structures from Romanian and Standard Arabic. We will select a series of elements and structures which raise problems of phonetic, morphological, syntactical, lexical and pragmatic nature in the process of comprehension and assimilation of the Romanian language by Arab students. In the presentation of each difficulty, we will pursue some steps of diagnosis, followed by some didactic strategies adequate for each situation. In this way, we will make a contrastive description of the analyzed units and structures from Romanian and Standard Arabic, we will underline similarities and differences between them and we will notice some frequent errors generated by these incongruities. In addition to this, we will propose explicative and applicative strategies for facilitating the active and conscious comprehension and assimilation of these units and structures by Arab students. At the phonetic level, we will focus on the Arab students' difficulty to distinguish some vowels, at the morphological level, the analysis will follow the paradigm of the personal pronoun in the nominative case, while at the syntactic level we will notice the Arab students' tendency to omit the copulative verb "to be" from the structure of the predicative nominal. At the lexical level, we will detect confusions generated by the similar phonetic structure of some words with different meaning in Romanian and Standard Arabic, while at the pragmatic level we will refer to the different communicative functions of some apparent semantic equivalent words in the two languages.

Keywords: Romanian as foreign language (RLS), Modern Standard Arabic (MSA), Contrastive Analysis, Error Analysis, teaching strategies

Rezumat: Această lucrare urmărește prezentarea unor dificultăți recurente în predarea limbii române vorbitorilor de limba arabă. Premisele metodologice ale acestei abordări sunt oferite de analiza erorilor pe diferite paliere lingvistice, corelată cu analiza contrastivă a unor elemente și structuri din limba română și limba arabă standard. Vom selecta o serie de elemente sau structuri care ridică probleme de natură fonetică, morfologică, sintactică, lexicală și pragmatică în procesul de înțelegere și de asimilare a limbii române de către studenții arabi. În prezentarea fiecărei dificultăți vom parcurge câteva etape de diagnoză, urmate de câteva propuneri de strategii didactice adecvate pentru fiecare situație. Astfel, vom realiza o descriere contrastivă a unităților sau structurilor lingvistice în cauză din limba română și limba arabă standard, vom semnala asemănările și deosebirile dintre acestea, vom nota câteva erori frecvente generate de aceste incongruențe și vom propune strategii explicative și aplicative de facilitare a comprehensiunii și asimilării conștiente și active a acestora de către studenții arabi. La nivel fonetic, ne vom focaliza pe dificultatea studenților arabi de a distinge unele vocale, la nivel morfologic, analiza se va opri asupra paradigmei pronumelui personal în cazul nominativ, iar la nivel sintactic vom semnala tendința studenților arabi de a omite verbul copulativ *a fi* din structura predicatului nominal. La nivel lexical vom detecta confuzii generate de structura fonetică asemănătoare a unor cuvinte cu sens diferit în limba română și limba arabă, iar la nivel pragmatic ne vom referi la funcțiile comunicaționale diferite ale unor cuvinte aparent echivalente semantic în cele două limbi.

Cuvinte-cheie: româna ca limbă străină (RLS), araba modernă standard (MSA), analiză contrastivă, analiza erorilor, strategii de predare

I. Premise metodologice

Acest demers își propune semnalarea unor dificultăți recurente în predarea limbii române studenților arabi, având drept premise metodologice analiza erorilor pe diferite nivele lingvistice, corelată cu analiza contrastivă a unor structuri din limba română și limba arabă standard. Analiza contrastivă derivă din metodologia comparatistă, urmărind mai degrabă „notarea și descrierea similitudinilor și diferențelor dintre limbi decât gruparea lor genetică sau tipologică” (Krzyszowski 1990: 9). Urmărind cele cinci nivele ale analizei lingvistice din studiile contrastive pe care le propune Krzyszowski (*Ibidem*: 46), vom pune în oglindă o serie de elemente sau structuri lingvistice de natură fonetică, morfologică, sintactică, lexicală și pragmatică din limba română și limba arabă, pentru a semnală tipurile de dificultăți întâmpinate de studenții arabi în procesul de înțelegere și de asimilare a limbii române.

Analiza dificultăților corespunzătoare fiecărui nivel lingvistic implică și o etapă de diagnoză, bazată pe depistarea erorilor frecvente întâlnite în procesul de achiziție a limbii române de către studenții arabi. Pe această bază empirică, vom sugera o serie de strategii didactice adecvate pentru surmontarea dificultăților depistate. Studiile contrastive sunt reconsiderate din perspectiva analizei erorilor, prin deschiderea binomului *limbă sursă* (L1) – *limbă țintă* (L2) spre ternarul L1 – La – L2, care să înglobeze și *sistemul lingvistic aproximativ* al studentului, un „sistem lingvistic deviant utilizat de student în încercarea de a utiliza limba țintă” (Nemser 1992: 55). Acest *sistem lingvistic aproximativ* sau *intermediar* (*interlanguage*) este, în termenii lui Selinker, un rezervor de erori predispuse spre *fosilizare* (Selinker 1992: 36). După Selinker, „fenomenele lingvistice fosilizabile sunt elemente lingvistice, reguli și subsisteme” pe care vorbitorii nativi de L1 tind să le păstreze în limba intermediară (IL) în eforturile lor de a comunica în L2 (*Ibidem*). Din această perspectivă metodologică, vom depista soluțiile teoretice și practice de evitare a *fosilizării* erorilor în procesul de achiziție a limbii române de către studenții arabi, în special prin formarea unei conștiințe metalingvistice care să faciliteze comprehensiunea și asimilarea conștientă și activă a limbii române.

II. Considerații generale despre limba arabă

Distanța lingvistică dintre limba română și limba arabă se explică prin apartenența lor la două familii de limbi distincte: cea a limbilor indo-europene, respectiv cea a limbilor semitice. Studenții arabi care învață româna ca limbă străină se confruntă nu doar cu o limbă cu o structură gramaticală diferită, ci și cu un alt sistem de grafie, alfabetul latin fiindu-le cunoscut doar prin intermediul altor limbi europene studiate la școală (cu precădere, engleza și franceza). Pentru a înțelege această distanță lingvistică și pentru a fixa reperele luate în considerare într-o analiză contrastivă, sunt necesare câteva clarificări referitoare la situația specială a limbii arabe în peisajul lingvistic actual.

Limba arabă nu este un sistem lingvistic unitar, ci o realitate multistratificată, având ca bază istorică limba arabă clasică, fixată în scris în secolul al VIII-lea, în textul sacru al *Coranului*, apoi riguros normată, în secolele al VIII-lea și al IX-lea, de gramaticii arabi, ceea ce „explică în mare parte stabilitatea limbii arabe scrise, care în linii generale a rămas aproape neschimbată de la începutul erei islamice până în

zilele noastre” (Dobrișan 2014a: 6). Araba clasică are un vocabular foarte bogat și o gramatică pretențioasă, fiind accesibilă unui număr redus de specialiști și erudiți. În prelungirea acestei forme clasice s-a conturat limba arabă modernă standard sau limba arabă literară, utilizată în contexte oficiale, în școală, în beletristică, în mass-media. Însă, paradoxal, limba arabă literară modernă nu este „limbă maternă pentru nimeni” (Angheliescu 2000: 28), fiind de fapt „rezultatul unei achiziții” ce „se suprapune dialectelor materne, dar nu li se substituie niciodată” (Dobrișan 2014a: 7).

Această scindare a limbii arabe într-o formă consacrată, dar neutilizată în viața cotidiană, și limba vorbită, ce cuprinde o multitudine de variante dialectale, cu diferențe considerabile între ele, l-a determinat pe Charles Ferguson să identifice în această situație un fenomen de „diglosie”. Acesta presupune o suprapunere a unui sistem lingvistic „superior” (*high*), prestigios, fixat în scris și studiat în școală, dar neutilizat în situațiile cotidiene, și a unui strat lingvistic oral, considerat „inferior” (*low*), reprezentat de un idiom colocvial (Ferguson, apud Angheliescu 2000: 23). Nivelul lingvistic înalt este reprezentat de „forma cea mai elocventă” a limbii arabe literare (اللُّغَةُ الْعَرَبِيَّةُ الْفُصْحَى), pe când stratul inferior este alcătuit din multitudine de idiomuri care alcătuiesc limba vorbită (اللُّغَةُ الدَّارِجَةُ sau اللُّغَةُ الْعَامِيَّةُ). E interesant de precizat că, în conștiința comună a arabilor, aceste variante colocviale nici măcar nu au statutul unei „limbi”, fiind percepute ca fiind lipsite de structură și de gramatică (Hall 1989: 32).

Modelul „diglosiei”, ce presupune o separare tranșantă între stratul elevat și cel comun al limbii, nu reflectă situația reală a limbii arabe contemporane, care prezintă „straturi intermediare” între cele două extreme, fiind vorba mai degrabă de „un «continuu» al diverselor nivele” ale limbii (Angheliescu 2000: 28). După cum subliniază Nadia Angheliescu, „aceste nivele se întrepătrund, deoarece «comutarea» de la un nivel la altul este oricând posibilă pentru vorbitorii cultivați” (*Ibidem*), schimbarea de cod petrecându-se de multe ori firesc, spontan și insesizabil pentru vorbitori. Chiar și în situații conversaționale curente, se recurge tot mai des la „rezervorul lingvistic comun” (Clive Holes, apud *Ibidem*: 27) al limbii arabe moderne standard, atât pentru îmbogățirea resurselor lingvistice limitate ale idiomurilor locale, cât și în căutarea unui cod lingvistic unificator, în comunicarea cu arabii vorbitori de alte dialecte. În ultimele decenii, s-au făcut eforturi considerabile „în direcția reducerii deosebirilor dintre dialecte și limba literară” (Dobrișan 2014a: 8), iar rezultatul este vizibil în constituirea a ceea ce se numește „limba arabă medie, limba literară simplificată, dialectul vorbit de oamenii cultivați” (Angheliescu 2000: 28), o formă a limbii arabe moderne ce se dovedește mai accesibilă, mai permeabilă și mai maleabilă, fiind deschisă spre nevoile lingvistice ale arabilor de azi.

III. Dificultăți fonetice

Diferențele considerabile dintre sistemul vocalic din limba arabă standard (și variațiile lui dialectale) și sistemul vocalic al limbii române creează o serie de dificultăți specifice în învățarea limbii române de către studenții arabi. O privire contrastivă a celor două modele articulatorii ale vocalelor clarifică posibilele surse ale acestor dificultăți, iar cunoașterea preliminară a erorilor frecvente generate de aceste diferențe

poate să ofere soluții de preîntâmpinare și de evitare a unor astfel de ezitări în scrierea și pronunțarea vocalelor românești.

Sistemul vocalic al limbii arabe standard este mai redus cantitativ și mai fluctuant decât corespondentul lui din limba română literară. Metodologic, vom îmbina succintele prezentări descriptive cu o abordare contrastivă adecvată a celor două sisteme vocalice.

Doar trei foneme din sistemul vocalic al limbii române se regăsesc în sistemul vocalic al limbii arabe literare, (/a/, /i/, /u/). Vocala închisă anterioară nerotunjită **i** și cea închisă posterioară rotunjită **u** au aproximativ același loc de articulație și același grad de apertură în ambele limbi. Vocala **a** este centrală în sistemul vocalic românesc, pe când în sistemul vocalic al limbii arabe moderne standard locul ei este ușor descentrat, ușor deplasat spre extremitatea anterioară (pronunțarea lui **ʌ** și mai ales a vocalei scurte **e** mai apropiată de **e** decât e **a**-ul românesc). În plus, în limba arabă fonemul /a/ are diverse alofone poziționale și dialectale, punctul lui de articulare variază considerabil, ajungând uneori aproape la forma /æ/ în preajma consoanelor non-emfatice, respectiv /o/ în proximitatea celor emfatice (Abu-Chacra 2007: 14). Astfel, se pronunță /æ/ după consoana ك, în cuvântul كَلْبُ (/kælb/, „câine”), respectiv /o/ după consoana ق, în cuvântul قَلْبُ (/qolb/, „înimă”) (*Ibidem*).

Din **perspectivă cantitativă**, limba arabă standard prezintă distincția dintre cele trei vocale lungi (/a:/, /i:/, /u:/) și cele trei vocale scurte (/a/, /i/, /u/), spre deosebire de limba română, care, după cum observă Iorgu Jordan, „nu face deosebire între foneme după cantitatea lor, adică după durata rostirii lor” (Jordan 1962: 153). Doar vocalele lungi sunt marcate prin litere specifice (ا, ي, و), denumite și „litere de prelungire” (حُرُوفُ) (الممدّ) (Dobrișan 2014a: 24), pe când vocalele scurte sunt invizibile, nu au corespondent grafic în alfabetul limbii arabe (Ryding 2005: 30). Vocalele scurte nu sunt considerate „litere” (حُرُوفُ), ci „mişcări” (حَرَكَاتُ), care fac legătura între consoane (*Ibidem*). Ele sunt totuși transcrise, în *Coran* și în manualele școlare, prin diacritice specifice așezate deasupra sau dedesubtul consoanelor care le preced: َ, ِ, ُ. Astfel, lui ا (اليف) – /a:/ – îi corespunde semnul diacritic َ (فَتْحَة) – /a/ –, litera ا fiind considerată „sora lui ” (أُحْتُ) (أُحْتُ). Similar, lui ي (ياء) – /i:/ – îi corespunde semnul diacritic ِ (قَسْرَة) – /i/ –, litera ي fiind considerată „sora lui ” (أُحْتُ الْقَسْرَة), iar lui و (واو) – /u:/ – îi corespunde ُ (ضَمَّة) – /u/, litera و fiind denumită „sora lui ” (أُحْتُ الضَمَّة) (Caspari 1896: 10).

O largă paletă de erori de pronunție și, în special, de transcriere a unor cuvinte din limba română de către studenții arabi își are rădăcinile în aspectul cantitativ al sistemului vocalic din limba arabă. Întrucât doar vocalele lungi sunt notate prin litere, mulți studenți arabi care învață limba română manifestă tendința de a omite scrierea vocalelor, cu precădere în silabele scurte, neaccentuate. Astfel, sunt ocurente erori de tipul: *universtate, *medcină etc.

În ceea ce privește **aspectul calitativ**, studenții arabi care învață limba română întâmpină dificultăți care decurg din variațiile de pronunție ale aceleiași litere sau ale aceluiași semn diacritic din sistemul vocalic al limbii arabe. Fluctuațiile de pronunție sunt considerabile în și între dialectele specifice limbii arabe colocviale, însă chiar și în sistemul mult mai riguros al limbii arabe standard există suficiente nuanțe ale aceluiași fonem vocalic. După cum subliniază Nicolae Dobrișan, diacriticele din limba arabă (حَرَكَاتُ) notează „doar regiuni articulatorii, în practică, în raport cu ambianța consonantică și cu rostirea regională specifică, existând variațiuni de timbru, care însă

nu au avut nicio importanță pentru sens. În vecinătatea emfaticelor, de pildă, *a* tinde spre *ă*, *i* tinde spre *e*, iar *u* tinde spre *o*” (Dobrișan 2014a: 23). De aici decurge greutatea de a asocia constant și biunivoc o anumită literă cu fonemul ce îi corespunde în limba română, cu toate că în limba română distanța dintre alofone nu este atât de mare ca în limba arabă.

Patru foneme din sistemul vocalic românesc nu au corespondent în sistemul vocalic al limbii arabe literare: vocala centrală semideschisă /ă/, vocala centrală închisă /â/, vocala anterioară semideschisă /e/ și vocala posterioară semideschisă /o/. Primele două foneme sunt inexistente în limba arabă (atât în forma ei standard, cât și în variațiile ei regionale), pe când ultimele două sunt alofone poziționale ale celor trei foneme fundamentale din limba arabă standard sau se regăsesc în sistemul fonetic al multor variante dialectale ale arabei colocviale, ca urmare a transformării diftongilor /ai/ și /au/ în vocalele lungi /e:/, respectiv /o:/.

Diftongul /ai/ din limba arabă standard, redat grafic prin semnul diacritic َ urmat de litera ي, precum în cuvântul بَيْت („casă”), se transformă în multe dialecte ale limbii arabe în vocala semideschisă anterioară /e:/ – sau /e/, când aceasta este urmată de două consoane, ca în بَيْتِنَا („casa noastră”) (Gairdner 1925: 40). Astfel, aceeași literă, ي, poate să redea două foneme diferite, /i:/ precum în cuvântul فَيْل („elefant”), respectiv /e:/, precum în cuvântul بَيْت („casă”). Această suprapunere fonetică într-un singur semn grafic a fonemelor /e/ și /i/ în limba arabă e o posibilă explicație pentru confundarea recurentă a literelor *e* și *i* până în etape avansate în procesul de achiziție a limbii române de către studenții arabi. Astfel, am întâlnit, în special în silabele neaccentuate, o frecventă transcriere grafică a fonemului /e/ prin litera *i*, precum în cuvintele: *fīricit, *grișit, *spicial, *fīlicitări, *dīlicios, *oamini etc., dar, în aceeași măsură, și reversul, transcrierea fonemului /i/ prin litera *e*, precum în cuvintele: *demineață, *famelie, *intelegentă sau *enteligentă, *destracție etc.

Similar, diftongul /au/ din limba arabă standard, redat grafic prin semnul diacritic َ urmat de litera و, precum în cuvântul نَوْم („somm”), se transformă în multe dialecte ale limbii arabe în vocala semideschisă posterioară /o:/ – sau /o/, când aceasta este urmată de două consoane, ca în نَوْمِنَا („sommul nostru”) (Ibidem: 42). Astfel, ca și în cazul lui ي, aceeași literă, و, poate să redea două foneme diferite, /u:/ precum în cuvântul نُور („lumină”), respectiv /o:/, precum în cuvântul نَوْم („somm”). Această suprapunere fonetică într-un singură literă a fonemelor /o/ și /u/ în limba arabă e o posibilă explicație pentru confundarea recurentă a literelor *o* și *u* până în etape avansate în procesul de achiziție a limbii române de către studenții arabi. Astfel, am întâlnit, în special în silabele neaccentuate, o frecventă transcriere grafică a fonemului /o/ prin litera *u*, precum în cuvintele: *frumuasă, *suție, *lucuință, *ubosit, *profesuară etc., dar, în aceeași măsură, și reversul, transcrierea fonemului /u/ prin litera *o*, precum în cuvintele: *fromos, *ponct, *potere, *amozant, *jomătate, *coloare etc.

Aceste erori funcționează pe aceeași schemă, a utilizării interșanjabile a celor două vocale din perechile *e* – *i*, respectiv *o* – *u*. Aceste confuzii au o bază obiectivă, explicabilă prin mecanismele fonetice din L1 a studenților arabi, iar scenariul didactic în acest caz trebuie să includă strategii de depășire a acestor dificultăți recurente, pentru a evita fosilizarea lor. Dacă în majoritatea manualelor de română ca limbă străină se insistă pe diferențierea fonetică a vocalelor din seria *a* – *ă* – *â*, care ridică în general

probleme studenților străini, nu se acordă atenție dubletelor e – i și o – u, care generează confuzii specifice studenților arabi. De aceea, în cazul acestora, este necesară crearea unor exerciții special concepute pentru preîntâmpinarea sau depășirea dificultăților cu care se confruntă acest grup de studenți. Printre posibilele soluții se numără rezolvarea unor exerciții audio care să ajute la diferențierea fonemelor **e** și **i**, respectiv **o** și **u** și la transcrierea lor corectă, înregistrarea audio a lecturării de către studenți a unor texte scurte care conțin cuvinte cu aceste foneme, utilizarea unor jocuri interactive și competitive prin care studenții să-și autocorecteze erorile de citire și scriere a cuvintelor problematice din această perspectivă etc.

IV. Dificultăți morfologice

Pentru a ilustra dificultățile morfologice cu care se pot confrunta studenții arabi care învață româna ca limbă străină, ne vom focaliza pe problemele pe care le-am sesizat în asimilarea paradigmei pronumelui personal la cazul nominativ. În acest caz, paradigma pronumelui personal din limba română prezintă o serie de similitudini cu modelul corespondent din limba arabă modernă standard. În primul rând, ambele serii paradigmatică prezintă categoriile gramaticale de persoană, gen și număr, cu diferența că paradigma pronominală din arabă este mai bogată flexionar, incluzând și forme de dual pentru persoana a II-a și a III-a, precum și forme de feminin pentru persoana a II-a singular și plural.

Categoria persoanei implică un sistem de opoziții similar cu cel din limba română, în care persoana I indică „locutorul (eu, noi)”, persoana a II-a „alocutorul (tu, voi)”, iar persoana a III-a „cea de-a treia instanță discursivă (nonlocutor, nonalocutor: el/ ea, ei/ ele)” (GALR1 2008: 195). Similar, pronumele personal din limba arabă standard „are trei persoane: persoana I, numită de autorii arabi الْمُتَكَلِّمُ «cel care vorbește», persoana a II-a, numită الْمُخَاطَبُ «cel cărui i se vorbește» și persoana a III-a numită الْغَائِبُ «cel care este absent»” (Dobrișan 2014b: 202). Diferențele apar în ceea ce privește celelalte două categorii gramaticale, sistemul flexionar al pronumelui personal în arabă incluzând, în plus față de sistemul românesc, formele de dual أَنْتُمَا (la persoana a II-a) și هُمَا (la persoana a III-a), precum și formele de persoana a II-a feminin singular (أَنْتِ) și feminin plural (أَنْتُنَّ).

În mod surprinzător, dificultățile studenților arabi în asimilarea paradigmei pronumelui personal românesc nu provin din această zonă de deosebiri majore, poate și pentru că formele suplimentare din limba arabă se dovedesc a fi „fenomene convergente”, plasate de Rod Ellis într-o poziție relativ joasă pe o scară ierarhică a dificultăților (Ellis 1995: 26). Astfel, aceste forme diferențiate ale pronumelui personal din limba arabă se dovedesc coalescente în limba română: formele de persoana a II-a masculin și feminin, atât la singular (**tu**, care include atât forma masculină أَنْتَ, cât și pe cea feminină أَنْتِ), cât și la plural (**voi**, care poate fi echivalat atât cu forma masculină أَنْتُمْ, cât și cu cea feminină أَنْتُنَّ), precum și formele de dual și de plural (**voi** înglobând semantic și dualul exprimat în arabă prin أَنْتُمَا, iar **ei/ele** cuprinzând semantic și ideea de dual redată în arabă prin forma هُمَا).

Paradoxal, o serie de dificultăți întâmpinate de studenții arabi în asimilarea paradigmei pronumelui personal își au originea într-o zonă în care cele două sisteme

morfologice sunt asemănătoare, și anume cea a pronumelui personal de persoana a III-a singular și plural. Ambele paradigme prezintă opoziția de gen la persoana a III-a singular (*el* – هُوَ și *ea* – هِيَ) și plural (*ei* – هُمْ și *ele* – هُنَّ). Cu toate că, după cum se observă, există dubletul feminin – masculin la persoana a III-a singular și plural în arabă și corelația cu echivalentele din limba română ar trebui să se facă automat, am observat frecventa confuzie între *el* și *ea*, respectiv *ei* și *ele*. Astfel, se produc adesea derutante inversiuni referențiale, dublate de dezacordurile aferente, precum în: **El este foarte frumoasă*. (*el* → *fata*), **Ea nu este atent*. (*ea* → *băiatul*) sau **Ei sunt mai ordonate decât ele*. (*ei* → *femeile*, *ele* → *bărbații*).

Posibilele explicații pentru apariția unor astfel de erori în timpul procesului de învățare a limbii române de către studenții arabi pot fi căutate atât în interferențele cu L1 (limba arabă), cât și în structura internă a L2 (limba română). Pe de o parte, inversiunea *el* – *ea* poate să se justifice prin faptul că fonemul terminal /a/, prezent în forma de feminin a pronumelui personal *ea* este prezent în ambele forme de persoana a III-a singular din arabă, هِيَ și هُوَ, ceea ce creează confuzie. Pe de altă parte, confuzia *ei* – *ele* se produce din tendința de a asocia *el* cu *ele*, respectiv *ea* cu *ei*, cea de-a doua formă părând a fi forma de plural a primei forme. În plus, omonimia formei de nominativ a pronumelui personal de persoana a III-a plural *ei* cu forma de genitiv singular feminin a pronumelui personal *ei* sporește confuzia.

Și în cazul dificultăți morfologice depistate în asimilarea corectă a paradigmei pronumelui personal din limba română de către studenții arabi, majoritatea manualelor nu iau în considerare posibilitatea unor asemenea erori și, ca atare, nu oferă soluții pentru depășirea lor. Pentru o mai bună fixare a distincției dintre *el* – *ea*, respectiv *ei* – *ele*, sunt necesare strategii didactice compensatorii, care să includă exerciții în care să se asocieze pronumele personale la persoana a III-a singular și plural cu substantive pentru care genul este evident (de tipul: *fată/ băiat*, *mamă/ tată*, *soră/ frate*, *femeie/ bărbat*) sau exerciții în care să se asocieze pronumele personale la persoana a III-a singular și plural cu substantive proprii, nume feminine și masculine. De asemenea, sunt utile exercițiile de prezentare a unor persoane/ personalități feminine și masculine, implicând folosirea repetată a pronumelui personal la formele corespunzătoare.

V. Dificultăți sintactice

Pentru a ilustra dificultățile sintactice întâmpinate de studenții arabi în procesul de învățare a limbii române, ne-am oprit asupra celor legate de asimilarea verbului *a fi*. În limba arabă, în propoziția *ecuațională*, o formă a propoziției nominale (الْجُمْلَةُ الاسْمِيَّةُ), verbul *a fi* (يَكُونُ/ كَانَ) la indicativ prezent, forma afirmativă, este, în general, omis, fiind subînțeles (Ryding 2005: 634). Ca atare, studenții arabi care învață limba română tind să omită verbul *a fi* la indicativ prezent, în construcții calchiate după structura din limba arabă, precum: **Studentul (este) român*. (الطالِبُ رُومَانِي); **Banana (este) galbenă*. (الْمَوْزُ الْأَصْفَرُ). Verbul *a fi* este omis și în propoziții în care, în echivalentul din limba română, acesta este verb predicativ: **Fata (este) în cameră*. (الْبَيْتُ فِي الْغُرْفَةِ).

Studenții arabi tind să omită verbul *a fi* la indicativ prezent, atât când acesta este verb copulativ sau verb predicativ, în prelungirea structurilor din limba arabă, cât și când acesta este verb auxiliar, în situații în care construcția corespondentă din limba

arabă nu implică folosirea unui verb auxiliar. În aceste cazuri nu mai e vorba de o eroare de transfer lingvistic, ci mai degrabă de o extrapolare a omiterii verbului *a fi* la modul indicativ prezent. Este situația erorilor ce intervin în asimilarea diatezei pasive de către studenții arabi, care tind să construiască propoziții de tipul **Cartea citită de el*. În limba arabă, „diateza pasivă se formează de la diateza activă prin schimbarea timbrului vocalelor” (Dobrișan 2014a: 205), așadar, printr-o formă distinctă a verbului, fără verb auxiliar. În consecință, pentru o asimilare corectă a verbului *a fi* de către studenții arabi, care să evite *fossilizarea* unor astfel de structuri eronate recurente, sunt necesare nu doar exerciții specifice care să ajute la asimilarea structurii predicatului nominal în limba română, ci și exerciții specifice cu construcții verbale la diateza pasivă.

Studenții arabi tind nu doar să omită verbul *a fi* în situații precum cele discutate mai sus, ci și să introducă nejustificat acest verb în structuri verbale incorecte și improprii pentru limba română. Astfel, uneori apare un fenomen de calchiere a structurii din arabă ce exprimă o acțiune progresivă din trecut cu ajutorul verbului auxiliar *a fi* (كَانَ) la trecut, urmat de un verb la forma de indicativ prezent (Ryding 2005: 446). Corespondentul cel mai apropiat din limba română a acestei forme verbale este structura la modul indicativ, timpul imperfect: *El lucra în birou*. – كَانَ يَعْمَلُ فِي الْمَكْتَبِ. După acest model, studenții tind să înlocuiască imperfectul cu o construcție verbală calchiată după limba arabă: **El a fost lucrează în birou*. Recurența unor astfel de structuri impune introducerea în procesul didactic a unor exerciții specifice pentru asimilarea formelor flexionare ale imperfectului și pentru înțelegerea funcțiilor acestuia. În astfel de cazuri se dovedește utilă o prezentare contrastivă a acestor structuri verbale din limba română și limba arabă, pentru a facilita comprehensiunea acestor construcții morfo-sintactice și pentru a forma o conștiință metalingvistică prin care studenții devin capabili să recunoască și să evite astfel de erori posibile.

VI. Dificultăți lexicale

O categorie aparte a elementelor lexicale ce pot deruta studenții arabi care învață limba română o constituie cea a „prienilor falși”, cuvinte cu forme asemănătoare în cele două limbi, arabă și română, dar cu semnificații diferite. *Prietenii falși* (*false friends* sau *faux amis*) se referă la „fenomenul specific de interferență lingvistică în care două cuvinte în două sau mai multe limbi sunt identice sau foarte asemănătoare grafic și/ sau fonetic”, dar au sens „total sau parțial diferit” (Chamizo-Domínguez 2008: 1).

Vom lua în considerare trei exemple care ridică probleme de asimilare corectă studenților arabi: مَسَاءَ (care se pronunță asemănător substantivului articulat românesc *masa*, dar înseamnă „seară”), مِائَةٌ (cu pronunția asemănătoare cu a numeralului *mia* din limba română, dar însemnând „sută”) și صِفْرٌ (cu o pronunție apropiată de substantivul din limba română *cifră*, dar însemnând de fapt „zero”). Dacă în primele două cazuri este vorba de pură coincidență, suprapunerea fonetică neprovenind din vreo înrudire a celor doi termeni cu etimoni proveniți din familii lingvistice diferite, în ultimul caz confuzia se justifică printr-o etimologie comună, substantivul din limba română *cifră* având drept etimon cuvântul din limba arabă صِفْرٌ.

Acești *prietenii falși* pot genera o serie de dificultăți în asimilarea unor cuvinte, generând o serie de neînțelegeri în receptare și erori în producerea unor structuri

lingvistice în care acești termeni sunt implicați. Astfel, studenții pot înțelege eronat sensul unor structuri temporale precum *înainte de masă* sau *după-masă*, asociindu-le sensul de *seară*. De asemenea, studenții pot citi greșit anumite numerale cardinale, înlocuind cuvântul *sută* cu *mie*. O altă eroare apare în citirea unor numere de telefon, date, adrese, prin folosirea substantivului *cifră* în locul numeralului *zero*. Ca soluții de conștientizare și depășire a acestor erori semantice, se recomandă punerea în context a unor astfel de cuvinte derutante, pentru asimilarea sensurilor corecte în limba română.

VII. Dificultăți pragmatice

Poate cel mai greu de depistat și de surmontat sunt dificultățile de ordin pragmatic, care au un fundament cultural dificil de transmis într-un dialog intercultural. După cum subliniază Andra Șerbănescu, „există cuvinte a căror semnificație culturală diferă de cea literală, de dicționar. De exemplu, în culturile arabe – în contexte de tipul: *Când primiți la magazin această piesă de mașină?/ Măine, mâine* semnifică «Nu știu/ Niciodată», într-o formă politicoasă, indirectă de răspuns.” (Șerbănescu 2007: 208). Așadar, printr-un transfer pragmatic, cuvântul *măine* din limba română dobândește pentru studenții arabi o semnificație culturală diferită, adițională față de cea literală. În araba modernă standard echivalentul lui *măine* este عَدَا, dar se folosește și varianta dialectală, بُكْرَة, care are și sensul „cândva”. Prin extensie pragmatică, pentru o întrebare de tipul *Când îți faci card la bibliotecă?*, răspunsul *Măine* poate să însemne, pentru studenții arabi care învață limba română, „nu știu”, „cândva” sau chiar „niciodată”. Acest răspuns nu implică o promisiune sau un angajament, ci poate reprezenta o strategie de eschivare, de amânare sau chiar de sustragere. Soluțiile de evitare a neînțelegerilor interculturale ce pot interveni în asemenea cazuri țin de înțelegerea corectă a încărcăturii culturale și a valențelor pragmatice ale cuvintelor din cele două limbi privite contrastiv, pentru a utiliza strategii de negociere adecvate.

VIII. Concluzii

Analiza contrastivă, corelată cu analiza erorilor, oferă soluții viabile pentru conștientizarea și depășirea unor dificultăți de ordin fonetic, morfologic, sintactic, lexical și pragmatic, întâmpinate de studenții arabi care învață româna ca limbă străină. Erorile analizate în lucrarea de față probează necesitatea elaborării unor materiale didactice specifice pentru studenții arabi, care să faciliteze comprehensiunea și asimilarea unor structuri lingvistice din limba română care pot interfera cu structurile corespondente din limba arabă. Astfel, în procesul didactic, textele și exercițiile se cer adaptate la aceste cerințe specifice pentru studenții arabi care învață RLS. În plus, pe lângă dificultățile gramaticale și lexicale, se vor avea în vedere și valențele pragmatice implicate, prin integrarea în procesul de predare a limbii române studenților arabi a unor serii de strategii comunicative adecvate aspectelor pragmatice și interculturale.

Bibliografie

- Abu-Chacra, Faruk. 2007. *Arabic: an Essential Grammar*. London and New York: Routledge – Taylor and Francis Group.
- Anghelescu, Nadia. 2000. *Limba arabă în perspectivă tipologică*. București: Univers Enciclopedic.
- Caspari, Carl Paul. 1896. *A Grammar of the Arabic Language*. Translated from the German and Edited with Numerous Additions and Corrections by W. Wright. Third Edition. Revised by W. Robertson Smith and M. J. de Goeje. Volume I. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chamizo-Domínguez, Pedro J. 2008. *Semantics and Pragmatics of False Friends*. New York, London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Dobrișan, Nicolae. 2014a. *Limba arabă contemporană 1*. Ediția a II-a. București: Pro Universitaria.
- Dobrișan, Nicolae. 2014b. *Limba arabă contemporană 2*. Ediția a II-a. București: Pro Universitaria.
- Ellis, Rod. 1995. *Understanding Second Language Acquisition*. Oxford: Oxford University Press.
- Gairdner, W. H. T. 1925. *The Phonetics of Arabic. A Phonetic Inquiry and Practical Manual for the Pronunciation of Classical Arabic and of one Colloquial (the Egyptian)*. London: Humphrey Milford, Oxford University Press.
- GALR1. 2008. *Gramatica limbii române*, Vol. I. *Cuvântul*. Coordonator Valeria Guțu-Romalo. Tiraj nou, revizuit. București: Editura Academiei Române.
- Hall, Edward T. 1989. *Beyond Culture*. New York: Anchor Books – A Division of Random House, Inc.
- Iordan, Iorgu. 1962. *Lingvistică romanică: evoluție, curente, metode*. București: Editura Academiei Române.
- Krzyszowski, Tomasz P. 1990. *Contrasting Languages. The Scope of Contrastive Linguistics*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Nemser, William. 1992. *Approximative Systems of Foreign Language Learners*, in *Error Analysis. Perspective on Second Language Acquisition*. Edited by Jack C. Richards. London and New York: Longman.
- Ryding, Karin C. 2005. *A Reference Grammar of Modern Standard Arabic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Selinker, L. 1992. *Interlanguage*, in *Error Analysis. Perspective on Second Language Acquisition*. Edited by Jack C. Richards. London and New York: Longman.
- Șerbănescu, Andra. 2007. *Cum gândesc și cum vorbesc ceilalți. Prin labirintul culturilor*. Iași: Polirom.

Ileana OANCEA
Nadia OBROCEA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Evoluție canonică și poeticitate

Abstract: (Canonical Evolution and Poeticity) Between Dimitrie Gusti's statement: "The poet does not have to make the metaphors too haughty" and "The poetry is illogical in a sublime way", belonging to Alexandru Macedonski, we have a whole century of Romanian poetry, which is subordinated to two types of canonical perspectives, the classical-mimetic and the modern-visionary, marked by several significant metatexts and some poetic experiences that demonstrate how the dominant canon is undermined by the stunning emergence of the Eminescianism. The reception and the production of the poetry, based on the metatextual background made by the numerous rhetorics, poetics, stylistics, from which Dimitrie Gusti's *Rhetorics for the Studious Youngs* stands out, and with classical insertions in the Maiorescian thinking about poetry, attest to the way of the establishing of the classical poetic canon specific to the nineteenth century, from which Mihai Eminescu, on the one hand, and Alexandru Macedonski, on the other hand, founded, by poetry and by relevant texts at Macedonski, the modernist canon, promoting the first conflictual perspective in the history of the Romanian poetry.

Keywords: Eminescu, Conachi, Gusti, Macedonski, classical-mimetic canon, modern-visionary canon, metatext, text

Rezumat: Între afirmația lui Dimitrie Gusti: „[...] Este de luat aminte a nu face (stihurgicul, n.n.) metafora pre sumeață” și „Poezia este nelogică într-un mod sublim”, aparținând lui Alexandru Macedonski, avem un întreg secol de poezie românească, ce se subordonează la două tipuri de perspective canonice, cea clasicizant-mimetică și cea modernă, vizionară, jalonată de câteva metatexte semnificative și de câteva experiențe poetice care demonstrează modul în care canonul dominant este subminat de tulburătoarea apariție a eminescianismului. Receptarea și producerea poeziei, pe fundalul metatextual realizat de numeroasele retorici, poetici, stilistici, din care se remarcă *Retorică pentru tinerimea studioasă* a lui Dimitrie Gusti, și cu inserții clasicizante în gândirea maioresciană despre poezie, atestă modul de instituire a canonului poetic clasicizant specific secolului al XIX-lea, din care Mihai Eminescu, pe de o parte, și Alexandru Macedonski, pe de altă parte, își fundamentează, prin poezie, dar și prin texte revelatoare la Macedonski, cele două „fete” ale canonul modernist, promovând prima perspectivă conflictuală din istoria poeziei românești.

Cuvinte-cheie: Eminescu, Conachi, Gusti, Macedonski, canon clasicizant mimetic, canon modern-vizionar, metatext, text

1. Introducere

Hans Robert Jauss făcea o observație fundamentală pentru diacronia literaturii în cartea sa celebră, *Pour une esthétique de la réception*: „L'histoire de la littérature c'est un processus de réception et production esthétique qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour.” (Jauss 1978, 48). Aici se insinuează un concept care va fi discutat foarte intens, mai ales începând cu deceniul 9 al secolului al XIX-lea: este vorba de „canon”, cu cele două reversuri ale lui, producerea și receptarea textului literar.

Pentru originea și istoria timpurie a conceptului de „canon” în general, precum și pentru utilizarea creștină a acestuia, reținem următoarea prezentare, elocventă pentru fluctuațiile lui, ca și pentru definițiile ulterioare ale ideii de „canon literar”: „Le terme « canon », qui vient du terme grec *kanôn*, d’origine sémitique, désigne tout d’abord un roseau, puis un instrument de mesure fabriqué avec un roseau, comme la règle du charpentier ou du maçon. Au sens figuré, dans le langage de la philosophie, il signifie la règle de conduite, la norme, le modèle. Il est aussi employé en matière d’astrologie ou de chronologie, pour désigner une liste, un catalogue ou une table. Les tables astrologiques de Ptolémée au IIe siècle avant J.-C., appelées « canons », permettaient de déterminer des points de référence pour le changement des saisons. Pour avoir un usage similaire chez les Chrétiens, il faut regarder les dix canons qu’Eusèbe de Césarée a élaborés pour son édition des Évangiles : en aucun cas, des normes, des règles. Des listes de chiffres qui correspondaient à des sections numérotées dans le texte des Évangiles qui permettaient au lecteur de repérer rapidement les passages parallèles. Au commencement le canon n’est pas un texte, ou un ensemble de textes, mais une sorte d’index : en somme, quelque chose qui permet de s’orienter dans un corpus de textes.

Lorsque le terme est repris en contexte chrétien, deux types d’usage retiennent principalement l’attention, deux polarités : norme, règle, et liste. Aux IIe et IIIe siècles, on le rencontre dans des formules comme *κανών τῆς ἀληθείας* (règle de la vérité), *κανών τῆς πίστεως* (règle de la foi), *κανών τῆς ἐκκλησίας* (règle de l’Église) qui désigne de manière générale la norme à laquelle doit se conformer l’enseignement et la vie de l’Église. C’est seulement au milieu du IVe siècle que le terme est utilisé en rapport avec la *Bible* et se réfère à la liste des livres de l’Ancien et du Nouveau Testaments. Ce bref examen philologique suffit à nous montrer que le canon n’est devenu « canon » que tardivement.” (Ivanovitch 2013, 3). Din acest scurt istoric se rețin două ipostaze care definesc conceptul în discuție: cea de normă, regulă și cea de listă a unor lucrări subordonate invariantei canonice, ipostaze pe care le regăsim în interpretările ulterioare.

Deși a suscitat un interes special din partea cercetătorilor, conceptul de „canon literar”, relevant pentru abordarea de față, nu a fost încă definit într-un mod unitar, el fiind surprins prin prisma mai multor criterii și implicat în unele disocieri și diferențe conceptuale. Subliniind confuzia care planează în jurul conceptului, Livius Ciocârlie a afirmat: „Ca orice cuvânt la modă, *canonul* este *une auberge espagnole*, adică un loc unde îți aduci alimentele de acasă. Înainte de a atinge claritatea conceptelor abandonate, canonul este un haos – sper – fertil.” (Ciocârlie 2003, 25).

Pentru o definiție a canonului literar, se pot lua în considerare două mari accepțiuni conceptuale: canonul ca „listă de opere exemplare” (Bloom 1998), „de referință” (Angheliescu Irimia, in Bloom 1998, 456), „acreditate” (Ciocârlie 2003, 25), „care definesc o epocă” (Simuț 2003, 114), „reprezentative (unde interpretările nu pot fi ignorate)” (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>) și canonul ca set de „principii” care stabilesc canonicitatea unei anumite epoci a literaturii. În acest ultim sens, cele două principii estetice ce formează grila ce se află la baza configurării canonului literar occidental sunt, conform lui Harold Bloom (1998), stranietatea și anxietatea influențelor (cf. Diaconu, 2012, 1-2).

Conceptul în discuție a avut un impact major asupra cercetătorilor care au polemizat pe marginea lui, împărțindu-i în acest sens, în tradiționaliști și relativiști, cu

cei doi mari reprezentanți ai acestor poli, Harold Bloom, pe de o parte și John Guillory, pe de altă parte: „The canon debates of the 1980s and 1990s have divided the Western academic world into traditionalists and relativists. The traditionalist aesthetic theory of canon formation is based on the underlying notions of value and quality. Thus, Harold Bloom’s classical books *The Western Canon* and *The Anxiety of Influence* may serve as examples of the traditionalist approach. According to Bloom, the strong authors form the literary tradition by creative misreading of their predecessors’ work. Bloom’s description of the tradition as an imaginary field of mutual attraction-repulsion goes back to T. S. Eliot’s and the New Criticist understanding of great authors as contemporaries who exist simultaneously in reader’s consciousness. Informational (semantical) ‘density’, openness to the interpretation and the multiplicity of interpretations provoked by the text are the other signs of canonicity for traditionalists. [...]

The relativists argue that the canon is only a cultural artefact, a matter of social agreement. They emphasize that literary value is socially constituted and constantly variable. It is constituted differently for different groups and communities at different times. The relativists reformers demand inclusion of the verbal art of the marginalized groups into the canon. Famous John Guillory (*Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, 1993) employs Pierre Bourdieu’s notion of the cultural capital to explain the functioning of the canon. Guillory argues that the absence of canonical texts is the problem of cultural and educational monopoly, i.e. institutional practices that underlie canons: it is the consequence, not the cause.” (Grishakova 2004, 23-24).

Foarte importantă este analiza făcută de Harold Bloom, așa cum apare în celebra lucrare *Canonul occidental*, neacceptată total, în concepția căruia lista de opere care formează canonul occidental este susținută, așa cum s-a afirmat, de anumite „(inter) relații estetice” care „se reiterează” într-un soi de „artă a memoriei” (cf. Bloom 1998).

În spațiul românesc, Mircea Martin afirmă că există două tipuri de canon, care trimit la cele două tipuri de literatură despre care vorbea Roland Barthes, literatura ca creație și literatura ca instituție: un canon estetic, care acceptă și cultivă inovațiile și experimentul, și care este intern și intim literaturii, și altul curricular, care conține numele deja consacrate, autorii deveniți clasici, și care funcționează conform unor criterii mai degrabă externe literaturii (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>). Una dintre concluziile de tip funcționalist-pragmatic ale acestei delimitări conceptuale este următoarea: „[...] am putea spune că în versiunea lui critică, estetică, canonul urmează și fixează, iar uneori chiar provoacă evoluția internă a literaturii, mișcarea formelor literare, în timp ce varianta lui curriculară urmează mai degrabă evoluția externă, instituțională, vădit influențată de evenimente social-istorice, de condiționări politice, etnice, religioase.” (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>).

Canonul, ca noțiune, intră în relație de compatibilitate sau interferează cu alte noțiuni specifice domeniului literar. Astfel, conceptul a fost relaționat cu acela al genurilor literare, pe de o parte, precum și cu acela al curentelor literare, pe de altă parte (cf. Martin 2009, <http://www.anpro.ro>). În acest sens, se vorbește despre un canon clasic, unul romantic etc. (cf. Ciocărlie 2003, 25), un canon clasic, unul modern etc., ca distincții realizate în interiorul canonului estetic (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>). Din acest punct de vedere, devine relevantă relația dintre canon și alte concepte, precum *epistemă*, *paradigmă* și chiar *poetică*. Mai mult decât atât, pornind de la delimitările

primare deja efectuate, se pot realiza și alte distincții, în spiritul lui Robert Jauss, în cadrul noțiunii de „canon”: canon literar, al producerii, și canon critic, metaliterar, al receptării (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>), cu alte cuvinte un canon textual și altul metatextual, care orientează, în istorie, evoluția literaturii.

Paul Cornea a propus un model canonic inspirat din scrierile lui Robert Escarpit, model care are o eșalonare valorică, altfel spus, un model care „suppose une représentation pyramidale, en trois étages, hétérogènes sous le rapport de la stabilité et du *consensus* possible. Le sommet, très rétréci, comprend les plus grands noms, les super-stars, les Champions toutes catégories, les valeurs dites éternelles. La zone moyenne, beaucoup plus étendue, contient, pour la plupart, comme la première, les auteurs décédés, de notoriété durable, des « classiques » toujours, mais ressentis comme moins importants, de profil plus bas, parfois contestés par une partie de la critique. La troisième zone, la plus considérable, se trouve dans un état d’agitation perpétuelle car elle touche à la littérature contemporaine, en subissant tous ses aléas, conflits des intérêt, manque de perspective, hasards de la réception, confusion entre « succès » et « valeur » etc.” (Cornea 2003, 34).

În ce privește canonul literar, s-a mai vorbit despre două funcții principale ale acestuia, curative și normative: „The process of strong evaluation dramatizes within practical life the two basic functions that canons serve within the cultural order. One set of functions is curatorial: literary canons preserve rich, complex contrastive frameworks, which create what I call a cultural grammar for interpreting experience. Given the nature of canonical materials, however, there is no way to treat the curatorial function as simply semantic. Canons involve values-both in what they preserve and in the principles of preserving. Thus, the other basic function that canons serve is necessarily normative. Because these functions are interrelated, canons need not present simple dogmas.” (Altieri 1983, 47).

Livius Ciocârlie (2003) a insistat pe faptul că în general canonul stabilește un tipar, un model, dar nu crede că acesta este atemporal, cum rezultă din viziunea lui Harold Bloom, ceea ce ne conduce la considerațiile inițiale, canonul variind cu „epocile și vârstele literaturii”. Așa cum s-a afirmat, canonul are capacitatea de a acționa, prin caracterul lui normativ, chiar și în epocile care, teoretic, par să anihileze ideea de canon: „A crede în existența unui canon estetic nu înseamnă a avea o viziune statică asupra literaturii, ci doar a recunoaște o anumită continuitate în evoluția ei, o ordine construită prin ierarhizare. Această ordine reduce fără îndoială diversitatea, dar o reduce dintr-un punct de vedere cantitativ, nu calitativ. Descentrarea canonului și, mai ales, multiplicarea lui apar ca niște consecințe aproape firești în climatul ideologic actual dominat de nihilism teoretic și de fundamentalisme politice și religioase, fundamentalisme care nu concep să nu-și anexeze și domeniul estetic. Un canon monolitic, un canon unic și indivizibil rămâne greu de imaginat în asemenea condiții.” (Martin 2009, <http://www.anpro.ro>).

Iulian Boldea, în articolul din „Viața Românească”, din 2009, *Canonul literar – limite și ierarhii*, observă câteva lucruri importante privind ideea de canon, raportată la literatura română și evoluția ei: „Așa cum se știe, literatura română a străbătut în evoluția ei mai multe vârste și avataruri ale propriei conformații. Dacă pornim de la premisa că literatura înseamnă în primul rând expresie, formă, o anumită modelare a viziunii asupra lumii a scriitorilor, putem constata că orice schimbare de canon e sinonimă cu o modificare substanțială a paradigmei formale a unei epoci, a posibilităților

sale de reacție la stimulii realului. Evoluția literaturii române nu e, în consecință, decât *o evoluție a modalităților expresive, o reinnoire a etapelor formale, în uz, la un moment dat*. Fiecare epocă literară ne propune, simplificând oarecum lucrurile, o anumită *paradigmă stilistică*, ce se pliază, evident, pe un anumit orizont de așteptare al cititorului. Schimbarea de canon reprezintă o ruptură atât la nivelul *viziunii asupra lumii, cât și la nivelul formei artistice* (subl. n.).” (Martin 2009, 34). Aceste precizări ne-au orientat analiza evoluției canonice în poezia românească.

Canonul nu este un concept rigid, el are o dinamică proprie, în interiorul lui se produc, în diacronie, reale mutații. Astfel, trebuie menționat și că ideea de omogenitate și de unitate în planul practicii și al experienței literare este deosebit de importantă pentru legitimarea canonului și a funcționării canonice pe care critica o impune, distorsiunile ducând la mutații semnificative în epocile cu caracter novator. Uneori critica își asumă în mod desincronizat aceste mutații: experiența și practica literară se manifestă înaintea percepției criticii sau critica novatoare produce ea însăși mutațiile: „Decalajul interior se transformă în fazele ulterioare ale evoluției literare într-o anumită desincronizare între creația literară și recepția ei critică. Această rămânere în urmă a criticii în raport cu literatura este vizibilă mai cu seamă în momentele de schimbare a canonului, atunci când critica literară își manifestă forța conservatoare nu atât în refuzul noutății, cât în diminuarea ei prin raportarea la criteriile tradiționale. Afirmarea romantismului și a modernismului (mai exact, a poeziei moderne) pun în evidență clară desincronizarea criticii. Nu înseamnă că nu a existat și o critică de susținere a noului tip de literatură, dar în afara curentului critic dominant, în afara canonului critic propriu-zis. Abia într-o fază ulterioară această critică novatoare a intrat în canon și a putut contribui la canonizarea literaturii pe care a mizat.” (Martin 2000, http://www.romlit.ro/despre_canonul_estetic). Cazul receptării eminesciene este elocvent în acest sens.

Este evident: canonul este un concept „istoric”, dar, la un anumit „nivel de generalitate”, și „supraistoric” (vezi atemporalitatea lui Harold Bloom). El reprezintă o modalitate de adaptare la o nouă *epistemă*, în care spațiul literar există deopotrivă ca teorie și practică literară.

În general regăsim în literatura despre canon cele două principii pe care le-am relevat la început și pe care le vom regăsi în analiza care urmează, și anume canonul reprezintă un set de reguli „estetice”, „teoretico-critice”, un „țipar structural și stilistic”, dar și o listă de autori „reprezentativi”, adică autori canonici. Întorcându-ne la afirmația lui Robert Jauss, putem reține calitatea canonului de concept operator în câmpul diacroniei literare, generator al unui spațiu de convergență între latura textuală și cea metatextuală a literaturii, o nouă experiență literară reflectând mutații uneori brutale în configurația canonică.

Vom analiza în continuare configurația canonică și evoluția ei în poezia românească a secolului al XIX-lea, care pune în evidență considerațiile teoretice inițiale. Reținem de la început două tipuri de poetică în cadrul secolului al XIX-lea, poetica mimetică și poetica vizionară.

2. Retorică românească și canonul clasicizant-mimetic. Text și metatext

Prima fază, cea *clasicizant-mimetică*, stă „sub semnul generalizant al retoricii, care reprezintă, la noi, o grilă interpretativă, dar și un model coercitiv. Teoria trimite

la text și textul la teorie, într-o rotire înghețată menită să le acrediteze pe amândouă.” (cf. Oancea 1998, 180). Această poetică va fi substituită de o alta, poetică vizionară: „Receptarea și producerea poeziei atestă modul de instituire în literatura română a *concepției poetice clasicizante*, specifice creației poetice a secolului al XIX-lea, care va fi insidios subminată de experiența poetică eminesciană și violent dinamitată de poetica lui Macedonski.” (cf. Oancea 1998, 180).

2.1. Costache Conachi și Dimitrie Gusti – „teoreticieni” ai limbajului poetic

Ilustrativ pentru poetica mimetică este Costache Conachi, poet, dar și „teoretician”, autor al unui tratat de poetică, intitulat, în tradiție retorică, *Meșteșugul stihurilor românești*. Aici apar cele două laturi ale canonului, textual și metatextual. Cazurile de poeți care să reflecteze asupra actului creator în această epocă sunt foarte rare, autorefențialitatea literaturii nefiind o realitate teoretică și textuală, așa cum se va întâmpla mai târziu¹.

Reținem următoarele considerații privind activitatea lui Costache Conachi, deopotrivă ca poet și ca poetician, realizate într-o lucrare din 1998, *Semiostilistica (Unele repere)*: „Analizele și recomandările lui Conachi privitoare la *meșteșugul stihurilor* (a se reține că arta este considerată, conform tradiției retorice, o *tehnică* ce poate fi învățată) pot fi gândite și într-o viziune incipient-semiotică asupra scrisului literar la noi. Ele sunt semnificative pentru viziunea clasicizantă, ce-și are rădăcinile în Antichitate. Zorii poeziei române au prestigioase opere, iar autoreflexivitatea este, așa cum se observă prin Conachi, doar o caracteristică modernă.

Podoaba stihurilor este rânduiala, metafora și asămăluirea, precizează acest retor, semnificativ pentru modul unei întregi epoci de a concepe actul poetic ca *ornatus*. Câteva toposuri retorice ne întâmpină atunci când Costache Conachi elogiază stihurile de 8 și 16 silabe, cum ar fi cele fundamentale de *podoabă*, a împodobi, trimitând la conceptul retoric de *ornatus*, atunci când poetul poate grai „mai bine, mai înalt, mai împodobit”, ideea de *ornatus* fiind fundamentală pentru viziunea retorică în care figurile reprezintă un plus stilistic, un înveliș pentru un conținut preexistent, limbajul poetic fiind considerat mai înalt decât cel comun, înfrumusețat prin adaosul de podoabe stilistice. Această idee apare în numeroasele retorici ale secolului al XIX-lea românesc. Canonul clasicizant retoric are la bază un raționalism adânc, de substanță, caracteristic acestei episteme.

Figuralitatea stă sub pavăza unor repere ferme. Terorismul retoric al canonului clasic este la fel de puternic ca și terorismul antiretoric al modernilor. În acest sens,

¹ Important de reținut este faptul că Costache Conachi operează în tratatul său cu noțiunea de „canon retoric-estetic”, utilizând termenul de *canon* atunci când se referă la marile reguli ale creației poetice, care „sunt temelia meșteșugului stihurilor pe care este așezată toată stihurghichi.” (Conachi 1963, 6). Din punctul său de vedere, există trei mari canoane care trebuie respectate de poet, ele referindu-se la măsură, accent și rimă. Le menționăm aici: „1. Șărurile din carele este făcut stihul trebuie să aibă tot un număr de silavis.; 2. La șărurile stihului cuvintele din sfârșit ce au să să potrivască trebuie să aibă tot la un loc ocsia.; 3. La șărurile din care este făcut stihul, silavele din urmă a cuvântului de la sfârșit trebuie să fie potrivite ca să răsune tot într-un fel la auz.” (Conachi 1963, 6). În finalul demonstrației sale, Costache Conachi oferă și un exemplu „poetic” în care toate cele trei canoane sunt respectate: „*De ce te mâinii pre mine,/Căci mă perd când cat la tine/Și-mi ies cu totul din sâne,/Pentru că duh nu-mi rămâne.*” (Conachi 1963, 6).

Conachi se referă în mod expres la necesitatea compatibilităților semantice și ca atare la importanța organizării contextuale a semnificației (bazate *obligatoriu* pe un acord sintagmatic, *clasematic*, supracategorial) în *reușita* stilistică a metaforei, care este astfel gândită după codul retoric tradițional. El face, în felul său, analiză semică *avant la lettre*, în beneficiul impunerii unei cenzuri atente a expresiei care nu trebuie să tulbure structura semică a cuvintelor asociate. El spune, comentând două versuri *anume* (să reținem!) fabricate, *Fulgerând cu doi ochi verzi/Și sufletul îmi dezmierzi*: „cuvântul *fulgerând*, cu toate că este strein la puterea ochilor și ar putea face o metaforă minunată (apare ideea unui prim *timp* al metaforei disanalogic, deci ca anomalie, violare a structurilor semice, conturând o izotopie a vizualității printr-o înglobare hiperonimică șablonizată), fiindcă „*nu se potrivește cu firea cuvântului* (cu structura lui semică) *dezmierzi*, metafora rămâne greșită, pentru că firea fulgerului este de a omorî, ori de a înfrica, iar *firea* cuvântului *dezmierzi* nici una, nici alta nu cuprinde.” (Conachi 1887, 25). Pentru ca a *fulgera* și a *dezmierda* să poată fi conexe e nevoie de o poetică a contradicției.

Principiile unei poetici de tip clasic, bazate, în esență, pe asocieri compatibile menite să nu violenteze prea mult limbajul, infirmate, într-o tot mai mare măsură, de evoluția modernă a lirismului, cenzurează fundamental semioza poetică. Nicio retorică a epocii nu se îndoiește de ele. Dimpotrivă, ele sunt recomandate fără încetare. *Raportul de cuviință* între cuvinte care trebuie să respecte cu strictețe *firea* acestora (deci alcătuirea lor semică) este o lege de netrecut a stilisticii clasice la noi. Întrebuintarea tropilor se cuvine a o face cu *cumpenire* poeziei, salturile semantice prea mari sunt deficiențe de neiertat ale stilului, chiar și atunci când ele apar în operele unor scriitori celebri. Deci să se ferească scriitorii de această mare greșală și pentru aceasta „este de luat aminte a nu face metafora prea sumeață (...), precum aceea a lui Rasin în tragedia *Eraclie* când acesta zice către Pulheria: *Aburul sângeului meu fulgerul va îngropa/Ce zeul ține în mâini pentru a te sfârâma*”. Și, în același spirit, Dimitrie Gusti, autorul acestei bine cunoscute retorici a secolului trecut, *Retorică pentru tinerimea studioasă*, judecă cu aceeași severitate o serie de alte asemenea asocieri bazate pe translații semantice mai complexe pe care poezia de mai târziu le va considera, însă, dimpotrivă, insuficient de „sumețe”, deci neinteresante sub aspectul capacității lor creatoare; exemplele ne conduc spre același tipar figurativ promovat de poetul amintit: „De însemnat este că, în facerea metaforilor, totdeauna să se păzească raportul *cuviinței* și al gustului între lucruri și între cuvântul ce-l exprimă (subl. n.), căci almintrele metafora este defectuoasă, precum zicându-se că: *razele soarelui sunt fulgerile ochiului celui arzătoriu a zilei* (...) sau de un orator că: este un *torent ce se aprinde*, în loc de un *torent ce târăște cu sine*” (Frânculescu 1980, 184).

Cum se poate observa, poezia lui Conachi, discursivă și retorică în general, se află în acord cu arta sa poetică ce nu se deosebea astfel cu nimic în ciuda contactului său de creator cu limbajul, deci a unei vorbiri oarecum din interiorul lui, de aceste manuale școlare.

Poetica lui Conachi reflectă, prin urmare, generalizând, exigențele unei logici a imaginii compatibile, de tip raționalist, tradiționale, recomandate și de tratatele de retorică în ciuda unor experiențe poetice ce tind să spargă aceste tipare, „precum aceea a lui Rasin în tragedia *Eraclie*”, reținute, cum se poate observa, ca o eroare estetică, adică sub forma lor negativă.” (cf. Oancea 1998, 158-160).

„Dimineața poezilor” (Simion 1989) români se petrece în lumina rațiunii care

guvernează neabătut transparența și tendința spre univocitate a semiozei poetice. Textul (construit) și metatextul se armonizează în perspectiva clarității, clar-obscurul, disonanțele (*fulgerul care dezmiardă*, de exemplu), deci incompatibilitățile semantice sunt „greșeli” de neiertat ale actului poetizării, ce se exercită într-un univers neproblematic, lipsit de surprize.

Dimitrie Gusti aduce în discuție în lucrarea sa *Ritorică pentru tinerimea studioasă*, 1984, concepte esențiale ale poeziei clasice, și anume claritatea, puritatea și armonia. Redăm în continuare câteva idei revelatoare privind claritatea, la nivelul cuvântului, dar și la nivelul ideii, precum și obstacolele care împiedică claritatea versurilor. Dincolo de „derapajele” semantice semnalate de Conachi: „Cuvântul va fi clar sau curat când va înfățișa ideii fără echivocitate sau îndoială. Pentru ca fraza să fie clară nu este de ajuns ca să alegem expresiuni bune, dară trebuie ca și ele să se înșire așa fel, încât cu ușurătate să putem înțelege raportul ce se află între ele. Această înșirare se cere a fi firească și potrivită cu regulile gramaticale ale limbei în care vorbim și scriem, claritatea expresiunilor trebuie să fie astfel încât ideea să lovească spiritul precum soarele vederea.” (Gusti 1984, 223). Ambiguitatea este respinsă, căci ideile trebuie să se „înfațoseze” fără echivocitate sau îndoială. Claritatea, în exprimare, trebuie să lovească spiritul precum soarele vederea. Unde sunt asocierile semantice ce ar putea da naștere unor tulburătoare versuri eminesciene, atunci când lumina lovește atât de puternic, eliminând haloul de mister al lumii?

Dimitrie Gusti se apleacă și asupra conceptului de „armonie”²: „Armonia este o plăcere a auzului care se naște din alegerea cuvintelor și din buna lor înșirare în fraze. Deși meritul sonului este cu mult mai jos decât al ideii sau înțelesului, totuși trebuie a lua aminte că armonia înzăstrează ideile cu plăcere, dulceață și putere, și graiul oratorului, precum și stilul scriitorului, pentru a face o lucrare între ascultători și cititori, trebuie să fie plăcut și puternic.” (Gusti 1984, 233). Se insinuează aici interesul de mai târziu pentru valorile semnificative. De interes este armonia imitativă și onomatopeea, fără a se urmări mai îndeaproape nivelul fonetic.

Ideea fundamentală a poeziei clasice, o *poetică a vederii*, cum a numit-o Ioana

² Reținem și următoarele observații privind conceptul de „armonie”: „Armonia stilului stă în așezarea și împărțirea cea potrivită a cuvintelor și a frazelor. Ea cere ca zicerile să fie alese atât în privința sunetului cuvintelor, cât și a potrivirii lor cu înțelesul cuvintelor ce exprimă ideea. În privința dintâi trebui ca să păzim *eufonia*, adică întrebuințarea cuvintelor celor armonioase, ferindu-se de acele ce vor cuprinde mai multe vocale unisonice rău întrunite, precum: *o a adus-o, o ai trecut-o, eu pe voi vă văi videa*; căci adesa întrebuire de vocale face cuvântarea moartă, neputernică și lină; asemenea, ferindu-ne și de acele ce vor cuprinde mai mult consunante sau și silabe aspre, p.c.: *Piersici, meri, peri, pruni, aluni*. În privința a doua sau a potrivirii sonului cu ideea, armonia, a căria scop este de a îmblânzi și a îndulci auzul, trebuie să se potrivească cu înțelesul zicerei și cu firea lucrurilor înfațoșate, întrebuințând în unele din cuvinte tonuri mai puternice și în altele mai dulci. Această nimerită potrivire naște armonia imitativă, adică când sonul este întocmit astfel, că el ajunge o adevărată expresiune a obiectului sau ideii. *Tropot* este un cuvânt imitativ născut din mersul mai mult sau mai puțin repede al calului și din efectul sunetului ce se produce auzului. *Freamăt* este efectul sunetului născut din mișcarea, clătinarea și atingerea frunzelor e pe ramurile arburilor.[...] Armonia imitativă se numește onomatopee, căci sonul cuvintelor cată a imita sonul lucrurilor ce li reprezintă. De luat aminte este a nu repeta tot acel cuvânt de mai multe ori într-o zicere sau o zicere de mai multe ori într-un period; căci acesta ni dă taftologia, care în privința armoniei este defectuoasă [...]. Asemenea nu se cuvin a întrebuința două sau trei cuvinte, tot pentru același lucru, căci aceasta ni dă peritologia, carea iarăși vatămă armonia, lăngezind-o sau înăsprind-o pre tare.” (Gusti 1984, 237).

Em. Petrescu, în *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, este aceea de a supune obiectul descrierii de tip mimetic, iar legea de bază este *claritatea* și univocitatea, care va fi înlocuită în canonul modernist de *ambiguitate și plurivocitate* (Petrescu 1989). De altfel, modernitatea va înlocui structurile compatibile cu tot mai frecventele structuri incompatibile, o lege a evoluției canonice a poeziei fiind tocmai creșterea treptată a numărului unor astfel de asocieri, așa cum o formulează poeticianul francez Jean Cohen, în *Structure du langage poétique*: „Asumându-ne pluralitatea, polimorfismul tradiției în spirit postmodern, prima noastră lirică cultă ni se prezintă ca o îmbarcațiune plutind pe firul istoriei, după repere care, o vreme, ne-au dăruit sensul și stabilitatea mișcării (Manolescu 1990, XXI).” (cf. Oancea 1998, 165).

2.2. Vasile Alecsandri, „regele” poeziei clasicizant-retorice

Un exemplu din Vasile Alecsandri demonstrează modul de poetizare, într-o poetică a vederii, și nu a viziunii, evidențiind soliditatea epistemei clasicizant-retorice în secolul al XIX-lea. Spicuim din Vasile Alecsandri:

„Și a vântului mireasă/Lunecând pe iarba *verde*/Cu-al ei mire-n lumea *deasă*/
Ca un vis *frumos* se pierde; Mugurașii unde *zace*/Frunză *verde drăgălașă* (*Vântul de miază-zi*);
Și pe ele se așază bolta cerului *senină*/Unde luna își aprinde firul *tainic* de lumină;
Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi *albi*/Răspândind fiori de gheață pe ai țării umeri *dalbi* (*Iarna*);
„În păduri trăsesc stejarii! E un ger *amar, cumplit!*/
Stelele par înghețate, cerul pare *oțelit*./Iar zăpada *cristalină* pe câmpii strălucitoare/
Pare-un lan de diamanturi ce scârțâie sub picioare; Fumuri *albe* se ridică în văzduhul *scânteios*/
Ca înaltele coloane unui templu *maiestos*./Și pe ele se așază bolta cerului *senină*,
Unde luna își aprinde farul *tainic* de lumină.” (*Miezul iernii*).

Natura se oferă netransfigurată: epitetele sunt ornante, iar poetica este de tip plasticizant, căci iarba este verde, frunza este verde, fumurile sunt albe, bolta cerului este senină, stelele sunt argintii, zăpada este cristalină. Epitetele sunt ornante, stereotipe, lipsite de capacitatea de a individualiza imaginea, fără acel fior al surprizelor asociative fecunde, instaurând izotopia luminozității și strălucirii hibernale, reiterate și de comparații și epitet: *Fulgii zbor ca un roi de fluturi albi pe umerii dalbi ai țării*, unde *dalbi* este iarăși unul dintre epitetele „frecvente și caracteristice” în lirica epocii, ca și *dulce*, de altfel. Acesta din urmă, reînvădit semantic de Eminescu. Și în alte texte peisajul este mimetic, însoțit de tipul de afectivitate specifică unui registru al înduioșării și sensibilității romantice, căci trăirea este îmbrăcată și ea în haină clasicizantă. „Este clar că asemenea epitete *stereotipe*, cu caracter *ornant*, adevărate clișee stilistice, sunt considerate mărci ale poeticității, utilizarea lor fiind simțită ca generatoare de eleganță și noblețe expresivă în sens retoric, ceea ce arată faptul că se crede cu tărie în virtuțile intrinseci ale cuvântului. Epitetele se comportă ca niște etichete poetice atribuite lucrurilor, dovadă a raționamentului adânc, de substanță, pe care se întemeiază această practică poetică. Codul ideologic și retoric de valori culturale instituționalizate ține adesea locul unei veritabile experiențe imaginare a realului; poezia tradițională evocă realul, dar fără să-l contrarieze, evocând simultan un anumit tip de scriitură ce prezintă astfel la nivelul figurației poetice o remarcabilă și adesea descurajantă unitate.” (Oancea 1998, 182-183).

3. Apariția canonului modernist în poezia română și cele două „fețe” ale acestuia

3.1. Alexandru Macedonski. Vizionarism și noua conștiință de sine a poeziei. Text și metatext

„Momentul Macedonski face ca anul 1880, hotărâtor pentru poezia europeană, să reprezinte și la noi nu doar o limită aparentă în interiorul unei imense sincronii, ci începutul unei revoluționări conștiente a poeziei.” (cf. Oancea 1998, 184). Avem de-a face acum cu o primă mare mutație canonică.

Redăm din aceeași lucrare, *Semiostilistica*, următoarele observații privind poezia și poetica macedonskiană: „Apărut în literatura română în plină ascensiune a eminescianismului, obsedat de miracolul eminescian, pe care îl simțim pulsând, polemic, în chiar noutatea operei lui, neînțelesul Macedonski, venit la timp și, totuși, pentru personalitatea lui umană, poate prea devreme, deschide pragul modernității poetice românești prin nevoia atât de caracteristic modernă de a medita asupra actului poetic.

Prefigurată de naturi speculative ca Novalis și Poe, exemplar ilustrată de Baudelaire, ipostaza modernă a poetului critic (care jalonează drumul autoreferențialității moderne a literaturii) o regăsim la Macedonski, al cărui efort teoretic se concentrează în mod semnificativ pentru discuția de față în jurul întrebării, interogație esențială pentru ideea de evoluție canonică a literaturii, fiindcă aici limbajul ca instaurator de lume pune cele mai grele probleme: ce este poezia?

Interesant este faptul că el nu a urmărit numai o cunoaștere a obiectului poetic, ci, încercând să contribuie la studierea și descrierea acestei cunoașteri (care era tocmai în curs de a se face în perimetrul cultural cel mai avansat atunci din acest punct de vedere, cel francez), a vizat, prin câteva intuiții, nearticulate sistematic, dar fundamentale, realizarea unui nou mod de înțelegere a poeticului: antiretoric, ca substanță, deci în totalitate, pe care-l putem concepe ca o primă negație a ceea ce Ion Barbu va numi poezia leneșă, cea, în epoca lui Macedonski, ieșită din recomandările cuminți, vizând măsura și cuviința, ale canonului clasic, reafirmate fără încetare la noi de numeroasele manuale românești de retorică.” (Oancea 1998, 184-186).

Extrem de importante sunt articolele lui Macedonski despre logica poeziei, care produce o profundă schimbare de *paradigmă* estetică. Reținem câteva fragmente din Alexandru Macedonski: „Proza se conduce după o logică, poezia după o alta.” (1946, 76); „Pentru a se critica, și prin critică înțelegem a se analiza, trebuie ca mai înainte de orice, să se aibă în vedere că poezia își are logica ei aparte.” (1946, 76); „Logica după care se conduce poezia joacă în adevăr într-o analiză critică cel mai important rol. Aplicați poeziei logica după care se conduce proza, – poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie” (1946, 76-77); „Cu alte cuvinte, poezia este înlănțuirea ideilor, într-un mod mai înfrumusețat decât spre acest scop în proză. Din aceasta rezultă negreșit faptul că logica poeziei trebuie să difere cu desăvârșire de a prozei.” (1946, 77); „A fi poet însemnează a fi poet, și logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim.” (1946, 78); „În poezie se numește logic tot ce este frumos.” (1946, 79); „Să fie în consecință bine stabilit că orice săritură, oricât de nerațională ar fi, este permisă adevăratei poezii. Ceea ce nu i se iartă este tocmai prozaismul, adică logica.” (1946, 83);

„Poezia zboară, aleargă, fuge despletită, aci în nori, aci pe pământ, și puțin îi pasă ei de compasatele reguli care constituiesc logica prozei.” (1946, 84), „Logica poeziei este ne-logică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul.” (1946, 84); „Poezia convinge, pentru că tot ce este frumos ni se impune fără ca nimeni să-și poată da seama în ce mod și pentru ce.” (1946, 87).

„Se profilează treptat, odată cu apariția unei noi viziuni asupra poeziei, aflate la antipodul idealului clasic al cuviinței și măsurii, susținând ornamental un *mimesis* neproblematic, prima perspectivă conflictuală din istoria limbajului poetic românesc, o veritabilă revoluție canonică. Se cristalizează acum două tipuri de normă: una conservativă, repetitivă, transmițătoare de modele analogice, comportând paradigme și virtualități relaționale, susținând, în același timp, o competență poetică cu caracter nivelator, deci previzibilă în toate articulațiile ei, și, nu mai puțin, coercitivă, preexistentă textului, din poetica clasică, și o normă creativă incipientă, ce se prefigurează în interiorul unei stabilități generale și masive, ce se va instituționaliza și ea în creația simbolistilor minori.

Corelativ se conturează două tipuri de poeticitate: una *tradițională*, bazată pe deschiderea semantică în afara textului, pe *compatibilități semantice* și controlul referențial, *mimetic*, al imaginii, și o alta, de tip *vizionar*, crescând pe solul poeziei macedonskiene și al poeziei moderne în general: poezia își are propria ei logică, de natură internă, textuală (cum se va spune mai târziu) și deci este „nelogică într-un mod sublim”. Această caracterizare determină o alunecare a referentului spre text, urmată de închiderea textului asupra lui însuși, de asocieri semantice frecvent incompatibile, de contextualizarea tot mai decisă a conotațiilor și de autoreferențialitate.

Momentul Macedonski are pentru modernizarea conceptului românesc de „poezie” sensul unei veritabile plăci turnante. Opera lui Macedonski provoacă prima mare cezură în interiorul unei impresionante continuități, chiar când ea părea că se impusese definitiv. Direcția poetică macedonskiană, dezvoltată în imediata vecinătate a creației eminesciene, nu doar cronologic, ci în spiritul acesteia, prin sensul înnoitor care o străbate, conturând la noi un alt orizont de așteptare (deci de percepere și selectare a valorilor estetice), căruia totodată încearcă să-i corespundă, conține germenii unei mutații, nu în raport cu poezia lui Eminescu (cum dorea de altfel Macedonski), ci cu un eminescianism epigonic, devitalizat.

Prin întreaga sa activitate (cea metapoetică și cea poetică), Macedonski reprezintă în cultura noastră un punct nodal în înțelegerea modului însuși în care se va face modernizarea literaturii române într-o perioadă când tradiția părea definitiv instalată. Opera lui poetică, inegală, uneori, dacă o privim din interior, adică sub aspectul puterii ei de a inova întotdeauna autentic, printr-o prelucrare *altfel* a materiei verbale, este, ea însăși, terenul accidentat unde se confruntă structurile canonice tradiționale cu noile practici poetice ale canonului modernist.” (Oancea 1998, 186-188).

„Linia de dezvoltare modernă a lirismului (bazată pe creșterea gradului de imprevizibilitate sintagmatică și deci pe deplasarea semnificației la nivel paradigmatic) presupune tocmai urmărirea deschiderilor semantice realizate în planul limbajului poetic figurat. Adăugăm, de asemenea, că fuziunea care începe să se realizeze între determinat și determinant, altfel spus impactul lor semantico-stilistic, anulează tot mai mult vechea independență a elementelor în contact. Sancționarea anomaliilor textuale

pe care le impusese canonul clasic, cele care dau naștere ambiguităților fertile poetic, din poetica lui Conachi, face loc acum ipostazierii lor ca sursă a *vizionarismului poetic*, ele fiind purtătoarele acelei nelogici sublime ce întemeiază textul poetic modern. Artă poetică a lui Conachi se dovedește iremediabil ... prozaică. Poetica vederii este înlocuită de poetica vizionară, atent analizată de *Bousoño* și axă hermeneutică a cărții Ioanei Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*.

Una dintre cele mai interesante creații ale lui Macedonski din punctul de vedere care ne interesează aici, pentru că ea se prezintă ca o artă poetică implicată, ilustrând fără echivoc modul cum încep să fie simțite ca perimate convențiile limbajului poetic figurat tradițional, bazat pe asocieri stereotipe, fără capacitate transfigurativă, este poezia amintită anterior *Focul sacru*, din care reținem ironia poetului care sancționează o întregă practică poetică, din unghiul conștiinței unui nou tip de poeticitate: „Pretutindenii sunt parfume/Crini *suavi* sau roze *dalbe*/Vorbă ce-a fost născocită ca o rimă pentru *albe*! (...) Dacă vine apoi seara/ Dâșii scot ca din cutie/Stelele nenumărate, plus o lună *argintie*/ Plus un cer *senin* și-n fine un zefir *armonios*/Îngânându-și a lui voce cu pârâul *tânguios*! Iarba *verde*! Aer *dulce*! Cer *senin*! Biata natură/Iată tot ce văd în tine! Focul sacru nu să fură!”. Regăsim aici chiar inventarul de calificări pe care regele poeziei, Alecsandri, le utiliza și, odată cu el, contemporanii lui. Deși incriminate, în poezia lui Macedonski întâlnim încă suficiente îmbinări de acest tip” (cf. Oancea 1998, 192-193).

„Ceea ce ne interesează aici este însă cealaltă linie de evoluție canonică, modernă, pe care ne limităm a o sugera prin câteva spicuiuri din opera acestuia, în care vizualitatea este dereglată în direcția unui constructivism poetic de natură vizionară, ca în acest fragment din *Rondelul de aur: Căldură de aur topit/Și pulbere de-aur pe grâne/Ciobani și oi de-aur la stâne/Și aur pe flori risipit*, unde circularitatea însușirii, prin transferul atributiv³, estompează contururi pentru a se impune cu o intensitate țintind spre esențializare, spre acea explozie de lumină ce invadează scena textului. O logică internă, poetică, de care era atât de conștient poetul, cum demonstrează articolul său despre logica poeziei, anulează incompatibilitatea asocierilor (*căldură de aur, ciobani de aur*), în acord cu o rafinare a sensibilității. ... Epitetul se textualizează, obliterând referentul și declanșând, odată cu percepția sinestezică, o mișcare semantică reverberând, prin reiterarea acordurilor sonore ale figurii, în planul semnificantului. Natura se oferă unei captări imaginare, silind-o să fie puțin altfel ochiul sufletesc al poetului, recuperarea ei nu mai este mimetic-reprezentativă, ci ea se face după o logică textuală, care o deschide unui alt tip de cunoaștere, o cunoaștere vizionară.” (Oancea 1998, 192-194).

Complicarea semiozei poetice se realizează și pe latura semnificantului, o caracteristică tipică pentru modernism. Muzicalizarea lirsimului poate fi sesizată la Macedonski odată cu impunerea unor elemente din recuzita simbolistă, la nivelul imaginii. Iată un text revelator: „*Do, mi, sol, la – Apusul e roz și lilă*”. Violetul simbolist, *lilă*, cum natura nu mai fusese văzută până atunci, intră în acord, la distanță, printr-o accentuare inedită: *li-lă*, cu *lă* din finalul primului vers. Textul transmite, astfel, ecouri

³ A se vedea și versurile: „De roze e *beată* grădina/Cu tot ce se află împrejur/E *beat* și cerescul azur./Și zăzâie, *beată*, albina./Se clatină parcă lumina./Un tunet e *simplic* murmur. --/De roze e *beată* grădina; Cu tot ce se află-mprejur./Dar iată... -- A mea nu e vina.../Chiar eu, un *gentil* trubadur./Visând, lângă-al apei susur./Mă schimb, așteptându-mi regina... -/De roze e *beată* grădina.” (Rondelul beat de roze). De asemenea, pentru ideea de transfer atributiv, a se vedea Oancea 1982, 1999.

sonore, el funcționând ca o unitate picturală, dar și muzicală, semioza devine mai complexă, fără să afecteze claritatea, clamată de poetica clasică. Opacizarea modernă a sensului, ambiguitatea lui va urma alte drumuri în poezia românească. Deocamdată ea apare la Eminescu printr-o tulburătoare alianță cu transparența textuală. Canonul modernist vine – la noi – prin Macedonski, din zona experiențelor poetice de sorginte europeană, cu aluviuni ce pot fi cu ușurință recunoscute.

Dacă armonia sonoră era invocată în manualele de retorică, fiind specificată cea elementară, onomatopeea, aici regăsim o implicare a acestei armonii sonore în chiar urzeala textuală, o reușită stilistică macedonskiană, în spiritul poezicii sale. Astfel, semnificatul și semnificantul fuzionează, susținând o activitate semiotică de natură combinatorie. Este drumul pe care modernitatea îl va urma, rafinându-l în formule din ce în ce mai complexe în poezia eminesciană. La Alexandru Macedonski, nivelul semnificantului este implicat și în plan prozodic, generând o muzicalitate specific modernă, ce se aliază cu o nouă tematică, cum ar fi, de exemplu, cea a *rozelor* macedonskiene. Se impune și o nouă formulă, cea a rondelului.

Se poate observa din aceste câteva exemple mutația pe care a produs-o Alexandru Macedonski în poezia românească a secolului al XIX-lea, mutație de natură textuală și metatextuală, o adevărată ruptură pe firul neîntrerupt al evoluției canonice a poezicității.

3.2. „Insularitatea” modernității eminesciene

Modernitatea creației eminesciene, insidioasă și atât de complexă, nu se reclamează de la mari mișcări literare europene, deci fără programe estetice novatoare. Ea poartă numele marelui poet. Altfel spus, eminescianismul, ca atitudine poetică profund diferită de lirica românească a epocii lui, ne face să vorbim de insularitatea poeziei lui Eminescu. Ea are nevoie, prin polimorfismul ei, și rafinamentul ei, de dezvoltări speciale, pe care nu le vom realiza aici.

Alianța dintre transparență (principiul fundamental al poezicii clasice) și ambiguitate (principiul fundamental al poezicii moderne) este ceea ce a introdus marele poet român în structura liricii moderne europene. El nu a fost însă inclus în celebra carte a lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* (1998). Eminescianismul reprezintă un mare capitol al canonului modernist al poezicității din secolul al XIX-lea românesc. Ne limităm a sugera analitic câteva aspecte.

Vom reda două versuri frecvent analizate, care măsoară felul în care natura, pe care am urmărit-o și la Alecsandri și la Macedonski, își pierde contururile ei mimetic-representative și un vizionarism lipsit de mari surprize transfigurative devenind o lume autarhică a unui mister cosmic, primordial, susținând, în plan poetic, suprema biruință estetică a poeziei moderne: simbioza dintre semnificant și semnificat, altfel spus înfrângerea arbitrarului semnului lingvistic. Cerul nopții, unde se mișcă iubita poetului, moartă, mișcare ascensională, care încorporează, cu semn schimbat, regimul diurn al imaginarului poetic, pentru că se pliază pe atmosfera nocturnă, din viziunea lui Gilbert Durand, este un cer mitic, al marilor taine cosmice, strălucind în întuneric sub vraja unei lumini selenare ritualice (semnificații ale aurului în gândirea arhaică). Iată cele două versuri din *Mortua est*: „*Când torsul s-aude l-al vrăjilor caer/Argint e pe ape și aur în aer*”, în care semnificatul se reflectă în semnificant, prin reiterarea vibrantei **r**, în primul vers: *tors*, *vrăji*, *caer*, în care *torsul* se află în relație subliminală cu *vrăjile*

și *caerul*, iar în versul al doilea, prin reluarea vocalei **a**, cea mai deschisă și cea mai luminoasă: *argint, ape, aur, aer*, la nivelul semnificantului, și prin prezența metalelor strălucitor reflectorizante: argint, aur, la nivelul semnificatului.

Este o natură vizionară, care este purtătoare a unei purități orifice a lirismului, în care se aude torsul cosmic, ce acompaniază o strălucire în noapte, aproape spectrală. Distanța față de tradiție este imensă. Evoluția canonică a poeticității, prin Mihai Eminescu, atinge punctul său maxim.

Încheiem prin redarea unui tablou de natură, în acel spirit vizionar atât de eminescian, din *Diamantul Nordului*: „*O muzică tristă, adânc-voluptoasă/Pătrunde-acea lume de flori și miroasă:/Și verzile lanuri se leagănă-n lună/Și lacuri cadența cântărilor sună.*” „Dincolo de timp, universul eminescian, esențial muzical, insinuant și elegiac, deschis asemenea unei imense stări poetice sinestezice altor registre – pictural, cromatic și olfactiv, nu prin „dereglarea” rimbaldiană a tuturor simțurilor, ci prin ridicarea mallarmeană la puterea lirei, ni se oferă mereu și mereu, ca o chintesență de frumusețe ireală și eternă.” (Oancea 2001, 44), în care verdele lanurilor, legănat în lumină selenară (un altfel de verde decât în poezia tradițională, prin resemantizarea figurilor plasticizante la nivelul ansamblului textual), ne tulbură prin irealul spectral al culorii, asemenea unui tablou de Van Gogh. Se vede cum complicarea semiozei poetice presupune și complicarea actului hermeneutic⁴, spre o densitate de sensuri pe care Eminescu o introduce în poezia românească.

Cele două fețe ale canonului modern măsoară marea evoluție a poeticității în secolul al XIX-lea românesc, în care importante sunt noile structuri semiostilistice pe care exegeza le consideră revelatoare în cadrul studiilor canonice.

Astfel, între afirmația lui Dimitrie Gusti: „[...] Este de luat aminte a nu face (stihurgicul, n.n.) metafora pre sumeață” și „Poezia este nelogică într-un mod sublim”, aparținând lui Alexandru Macedonski, avem un întreg secol de poezie românească, ce se subordonează la două tipuri de perspective canonice, cea clasicizant-mimetică și cea modernă, vizionară, jalonată de câteva metatexte semnificative și de câteva experiențe poetice care demonstrează modul în care canonul dominant este subminat de tulburătoarea apariție a eminescianismului. Receptarea și producerea poeziei, pe fundalul metatextual realizat de numeroasele retorici, poetici, stilistici, din care se remarcă *Retorică pentru tinerimea studioasă* a lui Dimitrie Gusti, și cu inserții clasicizante în gândirea maioresciană despre poezie, atestă modul de instituire a

⁴ Viziunea clasicizant-retorică specifică epocii barează drumul spre înțelegerea noutății creației eminescine. Astfel, I. Suchianu, în *Noțiuni de stil și compozițiuni*, București, 1898, p. 24, comentând versurile: „Ș-atunci Memfis se înalță argintos gând al pustiei”, observă: „sunt metafore lipsite de claritate pentru că asemănarea lucrurilor comparate este prea îndepărtată”. Translarea asociativă derealizantă, creând imagini vizionare, deranjează criza mimetică aplicată de Suchianu, ce se sprinjină pe preceptele poetice ale retoricii: „moderația, măsura și prudența”, în construcția lumii textuale. O apreciere entuziastă și exclamativă pe care o întâlnim la Eduard Gruber, în *Stil și gândire*, Iași, 1888, înlocuiește exegeza acestui stilistician fără concepte, atunci când spune, citând din Călin: „Priviți-o ... E o poezie pe care limba omenească zadarnic se ispitește a o gungăni” (p. 34). Fie că este vorba de un entuziasm naiv sau de limite ale înțelegerii, Eminescu rămâne, de fapt, în această primă etapă, insuficient înțelese. O barieră epistemologică împiedică accesul la ceea ce s-a numit revoluția poetică eminesciană în literale românești.

canonului poetic clasicizant specific secolului al XIX-lea, din care Mihai Eminescu, pe de o parte, și Alexandru Macedonski, pe de altă parte, își fundamentează, prin poezie, dar și prin texte revelatoare la Macedonski, cele două „fețe” ale canonul modernist, promovând prima perspectivă conflictuală din istoria poeziei românești.

Bibliografie

- Alecsandri, Vasile. 2007. *Pasteluri și alte poezii*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Charles Altieri. 1983. *An Idea an Ideal of Literary Canon*, in „Critical Inquiry”, vol 10, *Canon*, sept., nr. 1, p. 37-60. Disponibil online la <http://www.unife.it/lettere/lingue/lingue/insegnamenti/letteratura-inglese-ii/programmi-anni-precedenti/programma-bibliografia-calendario-lezioni-modalita-desame-e-materiale-didattico-anno-accademico-2012-2013/Charles%20Altieri-%20An%20Idea%20and%20Ideal%20of%20a%20Literary%20Canon-%201983.pdf>.
- Boldea, Iulian. 2002. *Canonul în literatura română*, in „Diacronia”. Disponibil online la <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A2941/pdf>.
- Boldea, Iulian. 2009. *Canonul literar – limite și ierarhii*, in „Viața Românească”, nr. 3-4. Disponibil online la http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/58_viata-romaneasca-3-4-2009/34_ancheta/282_canonul-literar-limite-si-ierarhii.html.
- Cohen, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.
- Conachi, C. 1963. *Scrieri alese*. Ediție, prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu. București: Editura pentru Literatură.
- Bousoño, Carlos. 1975. *Teoria expresiei poetice*. Traducere de Ileana Georgescu. Tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu. Studiu introductiv de Mircea Martin. București: Editura Univers.
- Bloom, Harold. 1998. *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*. Traducere de Diana Stanciu. Postfață de Mihaela Anghelescu Irimia. București: Univers.
- Ciocârlie, Livius. 2003. *Canonul este une auberge espagnole*, in *Canon și canonizare*. Sub îngrijirea lui Marin Mincu. Constanța: Pontica, p. 25-27.
- Constantinovic, Simona. 2006. *Spațiul dintre cuvinte. Polifonii stilistice*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Cornea, Paul. 2003. *Canon et bataille canonique*, in *Canon și canonizare*. Sub îngrijirea lui Marin Mincu. Constanța: Pontica, p. 32-46.
- Diaconu, Virgil. 2012. *Canonul literar occidental bloomian*, in „Cafeneaua literară”, nr. 8, p. 1-7. Disponibil online la <http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/wp-content/uploads/2015/11/Cafe08-2012interior.pdf>.
- Durand, Gilbert. 1977. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arehetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma. București: Univers.
- Eminescu, Mihai. 1984. *Poezii*. Prefață de Zoe Dumitrescu Bușulenga. Tabel cronologic de Ion Crețu. București: Editura Eminescu.
- Friedrich, Hugo. 1998. *Structura liricii moderne: de la mijlocul secolului al XI-lea până la începutul secolului al XX-lea*. În românește de Dieter Fuhrmann. Prefață de Mircea Martin. București: Univers.
- Grishakova, Marina. 2004. *Poetics of the Return: On the Formation of Literary Canon*, in „Senoji Lietuvos Literatūra”, 18, p. 23-29. Disponibil online la <http://www.liti.lt/failai/e-zurnalai/SLL18/XVIIstr23-29.pdf>.
- Gruber, Eduard. 1999. *Stil și gândire*. Încercare de psihologie literară. Iași.
- Gusti, D. 1984. *Ritorică pentru tinerimea studioasă*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indice de nume de Mircea Frînculescu. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Traduction de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard.

- Ivanovitch, Alexandra. 2013. *Bible et littérature: d'un canon l'autre*, in „Comparatismes en Sorbonne. De(-construire) le canon”, 4, p. 1-15. Disponibil online la http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue4/2_IVANOVITCH_Bible_TEXTE.pdf.
- Macedonski, Alexandru. 1946. *Opere*, IV. Articole literare și filosofice (Însoțite de bibliografia litearră a lui Al. Macedonski). Ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu. București: Editura pentru Literatură și Artă.
- Macedonski, Alexandru. 1981. *Poezii*. Antologie, prefață și tabel cronologic de Augustin Pop. Cluj-Napoca: Dacia.
- Manolescu, Nicolae. 1987. *Despre poezie*. București: Cartea românească.
- Marino, Adrian. 1967. *Opera lui Alexandru Macedonski*. București: Editura pentru Literatură.
- Martin, Mircea. 2000. *Despre canonul estetic*, in „România literară”, nr. 5. Disponibil online la http://www.romlit.ro/despre_canonul_estetic.
- Martin, Mircea. 2009. *Canonul și valorile*. Disponibil online la http://www.anpro.ro/html/date/s10_2009_comunicari.pdf.
- Oancea, Ileana. 1982. „Transferul atributiv” și semnificația sa pentru semantica și sintaxa epitetului în poezia modernă, in „Studii și cercetări lingvistice”, București, XXXIII, nr. 1.
- Oancea, Ileana. 1988. *Istoria stilisticii românești*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Oancea, Ileana. 1998. *Semiosistica. Unele repere*. Timișoara: Excelsior.
- Oancea, Ileana. 1999. *Poezie și semioză*. Timișoara: Marineasa.
- Oancea, Ileana. 2001. *Eminescu, l'univers du texte*, in Atti del convegno internazionale „Mihai Eminescu”, Venezia, 18-20 maggio, 2000. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza.
- Oancea, Ileana. 2015. *Le Miracle eminescien: transparence et ambiguïté. Une sémiose paradoxale*, in „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, vol. 60, nr. 4, p. 33-42.
- Oancea, Ileana, Obrocea, Nadia. 2010. *Anagramele lui Mihai Eminescu*, în „Analele Universității de Vest din Timișoara”, Seria Științe Filologice, XLVIII, p. 202-216.
- Oancea, Ileana, Obrocea, Nadia. 2011. *Ne-nșeles rămâne gândul...*, în *Text și discurs. Omagiu Mihaelei Mancaș*. București: Editura Universității din București, p. 365-373.
- Retorică românească*. Antologie. Ediție îngrijită, prefață și note de Mircea Frânculescu. 1980. București: Minerva.
- Petrescu, Ioana Em. 1989. *Eminescu și mutațiile poeziei românești*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Simion, Eugen. 1980. *Dimineața poezilor. Eseu despre începuturile poeziei române*. București: Cartea Românească.
- Simuț, Ion. 2003. *Un canon literar definește o operă*, in *Canon și canonizare*. Sub îngrijirea lui Marin Mincu. Constanța: Pontica, p. 114-116.
- Suchianu, I. 1898. *Noțiuni de stil și compozițiuni*. București.
- Zamfir, Mihai. 1976. *Retorica poeziei romantice românești*, în *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc (1830-1870)*. București: Editura Academiei.

Elena PETREA
(Universitățile « Ion Ionescu
de la Brad » de Iași)

**La contribution des traductions à
l'unification des normes de la langue
roumaine littéraire moderne (le cas
des *Ballades* de Victor Hugo traduites
par Constantin Negruzzi)**

Abstract: (The contribution of translations to unifying the standards of modern literary Romanian language - the case of Victor Hugo's *Ballades* translated by Constantin Negruzzi) As a characteristic feature of the first half of the 19th century, the imperative of setting a unique written language - that would be a factor of spiritual cohesion and would play a decisive role in forging the national unity of the Romanians, while testifying of this unity - was asserted by all the leaders of Romanian cultural life. Besides correspondence, articles and books on the subject, from which we synthesize the theoretical contributions, the translations into Romanian, supported by a tripartite project of Ion Heliade Rădulescu, enable the researcher to identify the practical achievements of the selection of the unique norms of the modern Romanian language during the period concerned. As a result of the willingness to the vlach scholar, the translation of Victor Hugo's *Ballades* due to Constantin Negruzzi was unanimously appreciated by the critics for its pioneering aspect. Against the previous exegesis, we constantly report the linguistic facts noted to the state of the literary Romanian when those versions were realized. The comparison of the published versions, between 1839 and 1841, in the main magazines of the three Romanian provinces, *Albina românească*, *Curierul românesc* and *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, authorize us to attribute to those texts a documentary value in the process of setting common rules of the Romanian literary standard language.

Keywords: translations, unification of the standards, Victor Hugo's "Ballades", Constantin Negruzzi

Résumé : En tant qu'aspect caractéristique de la première moitié du XIX^e siècle, l'impératif de la fixation d'une langue écrite unique – laquelle constituerait un facteur de cohésion spirituelle et aurait un rôle décisif dans la réalisation de l'unité nationale des Roumains, tout en témoignant de cette unité – a été affirmé par tous les animateurs de la vie culturelle roumaine. Outre la correspondance, les articles et les ouvrages de l'époque traitant du sujet en question, dont nous en synthétisons les apports théoriques, ce sont les traductions vers le roumain, soutenues par un projet triparti de Ion Heliade Rădulescu, qui permettent au chercheur d'identifier les manifestations pratiques de la sélection des normes uniques de la langue roumaine littéraire moderne. Résultat de l'adhésion à l'entreprise de l'érudit valaque, la traduction des *Ballades* de Victor Hugo due à Constantin Negruzzi a été unanimement appréciée par la critique pour son aspect de pionniérat. À l'encontre des exégèses antérieures, nous rapportons constamment les faits linguistiques relevés à l'état du roumain littéraire de l'époque où les versions respectives ont été réalisées. La comparaison des versions publiées, entre 1839 et 1841, dans les principales revues des trois provinces roumaines : *Albina românească*, *Curierul românesc* et *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nous autorise à attribuer à ses textes une valeur documentaire dans le processus de fixation des règles communes de la norme littéraire.

Mots-clés: traductions, unification des normes, « Ballades » de Victor Hugo, Constantin Negruzzi

La première moitié du XIX^e siècle dans les Principautés Roumaines marque le moment où la conscience ethnique des Roumains évolue dans une conscience nationale, un processus dont l'intérêt majeur était de révéler les traits définitoires de la nation.

Outre la ressuscitation du passé, c'est l'intérêt pour la langue qui nous apparaît en tant que voie prioritaire de mise en œuvre de la dialectique de l'individualisation nationale. Les dirigeants de la culture roumaine – Ion Heliade Rădulescu, Alecu Russo, Constantin Negruzzi, George Barițiu, Gh. Săulescu et autres – ont compris que, compte tenu du contexte politique et socio-culturel, une langue écrite unique¹, utilisée dans toutes les provinces roumaines, constituerait un facteur de cohésion spirituelle et jouerait un rôle crucial dans la réalisation de l'unité nationale des Roumains.

La normalisation de la langue littéraire a compris deux aspects interdépendants et simultanés (Diaconescu 1975, 84-85) : la modernisation, c'est-à-dire le remplacement des mots et constructions vieillis par des éléments nouveaux, des emprunts, et l'unification de la norme supradialectale unique, un phénomène que nous suivrons dans des traductions réalisées par Constantin Negruzzi et publiées à l'époque. Car ce sont principalement les publications périodiques qui ont enregistré les débats engendrés par le processus mentionné, lequel n'a pas exclu les attitudes polémiques (Gheție, Seche 1969).

Par l'analyse de l'interaction des traductions de la poésie de Victor Hugo réalisées par Constantin Negruzzi avec la culture d'accueil en prenant en compte les deux aspects cités auparavant, nous nous proposons de montrer la contribution de ces textes à la création du roumain littéraire moderne et à la constitution des normes uniques et unitaires du roumain culte. Notre étude procède en rapportant constamment les faits linguistiques relevés à l'état du roumain littéraire de l'époque où les textes respectifs ont été traduits, ce qui nous permet d'apporter des données nouvelles au domaine de l'histoire de la langue dans une approche qui se distingue des contributions antérieures à l'étude de ces traductions².

L'autorité nécessaire : Ion Heliade Rădulescu

Dans le « *babel* linguistique » (Cornea 2008, 420) suscitée par les opinions divergentes, et souvent impropres, sur la modernisation de la langue roumaine, c'est le mérite de Ion Heliade Rădulescu d'« avoir correctement saisi l'essence du processus d'unification et les moyens pratiques pour y parvenir » (Gheție 1972, 102), et notamment d'avoir diffusé auprès de ses contemporains les apports fondamentaux de Școala Ardeleană, qu'il a cependant intégrés dans une vision linguistique et culturelle plus large, répondant aux besoins de son époque, ce qui lui a valu le statut de « créateur de la langue roumaine littéraire moderne » (Ursu, Ursu 2004, 238). Outre sa « Grammaire roumaine », Heliade exprime ses opinions sur la modernisation et l'unification de la langue sous la forme d'un débat public, dans des lettres adressées à C. Negruzzi, G. Barițiu et P. Poenaru et publiées dans les journaux „Muzeu național” et „Curierul românesc”, ainsi que dans quelques articles de la période 1830-1840³. Selon Heliade, la contribution des écrivains à la création d'une langue littéraire est décisive,

¹ A l'époque, la langue littéraire signifiait la langue écrite.

² Voir les contributions de : Muguraș Constantinescu, 2004; Liviu Leonte, commentaires à l'édition C. Negruzzi, 1974-1986 ; C. D. Papastate, 1969 ; Al. Piru, 1966 ; Elena-Brândușa Steiciuc, 2004.

³ Șt. Munteanu et V.D. Țăra (1983, 167) affirment qu'il faut voir dans cette correspondance publique un moment crucial du processus de fixation des règles communes relatives à l'unification du roumain, par la reconnaissance et l'acceptation de l'autorité dans le domaine de Ion Heliade Rădulescu.

car « la langue écrite de partout a été un dialecte particulier des lettrés, c'est-à-dire un choix et une collecte de tout ce qu'il y a de plus beau et de plus classique dans les différents dialectes d'une nation » (Heliade Rădulescu 1973, 20, notre traduction), d'où l'importance de l'accord et de la coopération de tous les dirigeants culturels (Popescu-Sireteanu *in* Heliade Rădulescu 1973, 20-21).

En mettant le signe d'égalité entre la langue littéraire et la langue de la culture, le lettré valaque considère que, pour que la culture roumaine accueille les grandes idées du siècle, sa langue doit être transfigurée, nettoyée des alluvions barbares (Țugui 1984, 272). C'est surtout durant la période 1836-1840 que Heliade essaie d'obtenir le consensus des lettrés roumains de toutes parts autour de l'identification, dans tous les dialectes roumains, des formes qui, tout en respectant certaines conditions, contribueraient à la création de l'unité souhaitée de la langue littéraire. Quelles sont ces conditions ? Il s'agit de la latinité des formes⁴, de l'usage ou de la circulation des formes, de la régularité grammaticale, de l'euphonie, et, par-dessus tout, il faut que la logique de la langue règne. La théorie de Ion Heliade Rădulescu a connu un large rayonnement chez les érudits de l'époque ; si les gazettes moldaves l'acceptent tacitement, les écrivains de Transylvanie, guidés par G. Barițiu, le font ouvertement (Gheție, Seche 1969, 269)⁵.

L'un des axes d'action – participant à la cohérence de l'entreprise – du philologue valaque concerne l'intensification des traductions en roumain. Considéré comme le meilleur théoricien de la traduction de son époque (Ferro, Țâra, David 2006, 1356)⁶, Heliade conçoit les traductions en tant qu'étape du processus indispensable de synchronisation du romantisme esthétique et littéraire dans les pays européens. Vu le contexte de la première moitié du XIX^e siècle, l'entreprise de traduction en roumain des œuvres de valeur de la littérature universelle, initiée par Ion Heliade Rădulescu par sa „Colecția de autori clasici” (Collection des auteurs classiques, 1837) et par son projet de „Biblioteca universală” (Bibliothèque universelle, 1846 ; (on y retrouve Xénophon, Homère, Démosthène, Virgile, Tasse, Alfieri, Hugo, Byron et autres), a contribué, de même que l'organisation de l'enseignement en roumain, l'ouverture de théâtres et la création de sociétés, à élever le niveau culturel du peuple. Les historiens de la langue ont d'ailleurs attribué aux traducteurs des années 1820-1860 le statut de « vrais créateurs de la langue roumaine littéraire moderne » (Ursu, Ursu 2004, 232) et aux traductions de cette époque le rôle essentiel de moyen de formation de l'idéologie linguistique (Ferro, Țâra, David 2006, 1357).

⁴ Les mots et les formes qu'il fallait chercher dans les dialectes étaient ceux « précisément roumains », selon Șincai, « propres », selon Albina românească, « classiques » selon Heliade, c'est-à-dire ceux d'origine latine. La sélection des formes « classiques » favorise le dialecte valaque, plus conservateur. La langue littéraire de Moldavie avait connu une évolution inconséquente pour ce qui est des normes supra-dialectales recommandées par Heliade.

⁵ Tant que Heliade est resté avec sa théorie au niveau des données générales, l'adhésion des lettrés des autres provinces a été totale. Cependant, les germes des futures disputes se trouvaient dans l'essence même de sa doctrine (voir I. Gheție et M. Seche, 1969, 270 et suiv. et P. Zugun, 1977, pour ce qui reste dans l'histoire littéraire comme « la polémique Heliade – Săulescu »).

⁶ Voir aussi I. Hagi, 1968, I, VIII et I. Gheție et M. Seche 1969, I, 281 pour les théories formulées en matière de traduction.

Et plus qu'un adepte : Constantin Negruzzi

Présence active dans les revues et les journaux de l'époque, le lettré moldave a répondu à toutes les exigences de son temps : les débats littéraires et linguistiques, l'œuvre originale, les traductions, la création d'un théâtre national en roumain. Témoinnant d'une attitude modérée dans la problématique du perfectionnement du roumain littéraire⁷ – laquelle n'a pourtant pas exclu des contradictions inhérentes – les traductions et les **écrits** originaux de Constantin Negruzzi manifestent un effort constant de 'cisèlement' et de perfectionnement de la langue. À partir de 1836, il établit des contacts avec des écrivains de Valachie et surtout avec Ion Heliade Rădulescu⁸, dont l'influence a des suites positives autant sur le plan théorique, dans les idées avancées de Negruzzi en matière de langue littéraire, que dans l'exercice écrit – les textes du traducteur et de l'écrivain (Diaconescu 1969, 40).

Les « nécessaires traductions » (Leonte, 2003, 79) ont un poids important par rapport aux écrits originaux de Negruzzi, lequel a suivi l'action initiée par Heliade Rădulescu pour le développement du répertoire littéraire roumain avec les traductions des textes fondamentaux d'autres littératures, celles-là préparant les **écrits originaux** en langue nationale. Le projet du lettré valaque, lequel propose « une école des valeurs, dans une démarche qui dépasse l'horizon d'attente esthétique du public », a d'ailleurs été qualifié par les critiques de « démarche esthétique de constitution du canon littéraire de son époque » (Malița 2008, 174), ce qui valorise l'option de Constantin Negruzzi de traduire massivement Victor Hugo en roumain.

Bien que le jeune Negruzzi traduise Voltaire et Le Sage, il choisit un mélodrame comme première traduction à publier, « Trente ans ou la vie d'un joueur » (de V. Ducange et M. Dinaux) – „Trizeci ani sau viața unui jucători de cărți. Melodramă în trii zile”, publiée à Iași, en 1835. Negruzzi s'oriente ensuite vers le drame romantique hugolien et traduit « Marie Tudor » et « Angelo, tyran de Padoue », publiés en 1837 à Bucarest, aux éditions de Heliade Rădulescu. La lettre accompagnant les deux textes témoigne de la préoccupation de l'éditeur pour la constitution d'une langue roumaine unitaire ; à cette fin, Heliade Rădulescu souligne les mérites de la traduction, par laquelle le traducteur a su transmettre aux lecteurs roumains « les idées et le style de Hugo », en respectant le modèle de la « langue des textes religieux » et en choisissant « les mots, les phrases et la manière de parler de Valachie et de Moldavie », dans un « heureux mélange » par lequel il peut « avec tant de justesse et de précision » présenter aux Roumains l'auteur traduit (Negruzzi, 1986, 513-514, notre traduction). Une seconde lettre de l'éditeur loue à nouveau la langue de la traduction et réaffirme sa non-intervention dans le texte (lettre du 8 mars 1837, Ion Heliade Rădulescu, 1972, 29)⁹. En réponse à la réaction de Gh. Săulescu, qui accuse directement Negruzzi d'avoir suivi le modèle proposé par Heliade et d'avoir 'valachisé' la langue des drames traduits, le traducteur

⁷ Voir, par exemple : Gh. Bulgăr, 1955 ; Paula Diaconescu, 1969, vol. II, p. 38-77 ; Petre V. Haneș, 1926.

⁸ En 1836, Negruzzi faisait la confession suivante à Heliade: « Croyez-moi, cher monsieur, que les quelques-uns d'entre nous, en estimant vos efforts, nous voyons en vous un modèle dans nos écrits et traductions, et nous vous faisons part de nos louanges, tel qu'il se doit à un lettré réformateur et créateur des lois de la langue » (in Bulgăr 1966, 96, notre traduction).

⁹ Pour une présentation détaillée des étapes de la polémique et une analyse comparée des théories linguistiques des deux philologues, voir Petru Zugun, 1977, 48, note 1.

intervient et explique ses options dans une lettre adressée à Gh. Asachi et publiée dans la revue „Albina românească” (no 69 du 27 juillet 1839, 243-245). Negruzzi défend en théorie les principes déjà appliqués en pratique et affirme que les recommandations du philologue valaque ont été suivies parce qu’elles correspondent à la nature même de la langue roumaine¹⁰.

Tout en adhérant à la théorie linguistique promue par Heliade durant la première période de son activité, Negruzzi a su se maintenir à l’écart des excès ultérieurs de l’écrivain valaque. Les propos de Constantin Negruzzi en matière de langue littéraire ont été évalués avant nous à maintes reprises et ce n’est pas l’objectif de notre étude d’insister là-dessus ; retenons toutefois la constance des préoccupations negruzziennes relatives à la problématique envisagée, ainsi que l’équilibre et la justesse de ses propos, depuis la Lettre I adressée à Heliade („Muzeu national”, 1836, 141-142) jusqu’aux „Studii asupra limbei române” (Etudes sur la langue roumaine, article publié en 1862 et en 1863), son testament littéraire, le bilan de toute son activité. Combattant en première ligne dans la « guerre des langues », Negruzzi ouvre et clôt sa mission, de manière déclarée, sous le drapeau de la lutte héliadiste pour l’unité. Et, toujours de manière déclarée, ou sous-entendue, il continue une lutte plus ancienne, avec les mêmes arguments, celle menée par les représentants de Școala Ardeleană (Leonte 2003, 78).

D’ailleurs, nous considérons qu’outre le registre riche en phonétismes régionaux, archaïques, populaires, ayant déjà fait l’objet d’analyses poussées, il est tout aussi – sinon plus – significatif d’étudier chez Negruzzi le processus de perfectionnement de la langue littéraire, son évolution vers les formes littéraires, unifiées, vivantes aujourd’hui encore dans la langue, tel que ce processus s’est manifesté dans les révisions apportées par l’auteur aux éditions successives d’un même texte.

Afin de mettre en évidence l’apport des traductions au passage à la langue unifiée, nous avons choisi les « Ballades » de Victor Hugo en version roumaine due à Constantin Negruzzi ; d’une part, pour leur circulation à l’époque, car publiées premièrement dans les trois périodiques les plus influents et les plus diffusés dans leurs provinces respectives, et ensuite en volumes ; d’autre part, en raison de la date de leur parution en roumain, en plein débat pour la normalisation de la langue littéraire. Un troisième objectif serait de vérifier l’hypothèse que, de même que pour les traductions des deux drames hugoliens, l’éditeur a fait des interventions visant la littérisation (Zugun 1977, 60) de la langue des textes en vue de leur publication dans la revue qu’il dirigeait. Pour ce qui est des deux éditions soignées par le traducteur lui-même, nous partons de l’idée que celui-ci a considéré comme incorrects (non-littéraires) les mots sur lesquels il est revenu, c’est-à-dire qu’à la base de ses corrections se trouve la norme littéraire.

¹⁰ Unanimement acceptée à l’époque en tant que norme de l’unification linguistique, la langue des textes sacrés avait cependant subi une influence constante et croissante de la part du dialecte valaque tout au long des XVII^e et, notamment, XVIII^e siècles. Notons également le stade plus ancien de développement de la langue de ces textes, ce qui les rapprochait beaucoup, pour la phonétique principalement, du dialecte valaque, le plus conservateur sous cet aspect-là de tous les dialectes littéraires roumains. La doctrine de Heliade, qui préconisait la sélection des formes et des phonétismes « ancestraux » menait donc à accepter un nombre important de particularités valaques, lesquelles allaient devenir les normes uniques supra-dialectales de la langue littéraire. Voir Gheție, Seche, 1969, 262-275.

Les traductions des « Ballades » et leur contribution à l'unification de la langue roumaine littéraire

Bien qu'aussi connu que Lamartine, Hugo était pourtant moins traduit et imité au XIX^e siècle, la raison en étant peut-être, selon le critique littéraire Eugen Lovinescu, l'« invention verbale » hugolienne, qui posait des difficultés aux éventuels traducteurs. À l'époque envisagée, ce sont Heliade, Stamate et Bolliac qui traduisent des fragments des textes hugoliens, d'où le mérite de Negruzzi d'avoir manifesté une préférence constante pour Hugo (Lovinescu 1940, 237). Si la traduction des deux drames s'explique par l'acception négruzzienne du théâtre en tant que principe d'action culturelle, ce sont l'intention de perfectionner la langue roumaine et de proposer des modèles littéraires qui expliquent l'initiative de traduire les « Ballades » de Victor Hugo (« Odes et Ballades », 1826).

Publiées, entre 1839 et 1841, dans les revues qui enregistraient une large diffusion dans les trois provinces roumaines : „Albina românească”, en Moldavie (directeur : Gheorghe Asachi), „Curierul românesc”, en Valachie (directeur : Ion Heliade Rădulescu), et „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, en Transylvanie (directeur : George Barițiu), les traductions sont ensuite réunies en volume (Cantora Foaiei Sătești, Iași, 1845; Tipografia Bermann-Pileski, Iași, 1863)¹¹.

Unaniment appréciée par les critiques pour son aspect de pionniérat, l'entreprise de Negruzzi a pourtant été envisagée presque exclusivement dans sa réalisation technique et ses rapports avec les versions ultérieures (des XX^e et XXI^{ème} siècles)¹², une démarche qui, le plus souvent, situe la première version en position d'infériorité. À notre avis, les ballades de Victor Hugo en roumain acquièrent de nouvelles valences si elles sont étudiées en tant que manifestation de l'intention de Negruzzi de contribuer à la normalisation de la langue roumaine littéraire.

Dans un premier temps, en consultant des ouvrages de référence („Dicționarul limbii române” (DLR), „Micul dicționar academic” (MDA), „Marele dicționar de neologisme” (MDN), le « Dictionnaire des emprunts lexicaux au français » (<http://www.fromisem.ro/>) et Ursu, Ursu 2004-2011¹³), nous avons analysé la langue des traductions négruzziennes sous l'aspect de l'emprunt au français et nous y avons enregistré les premières attestations en roumain pour les mots suivants : baladin (<fr. baladin), fugos (d'après le fr. fougueux), intona (MDA : dérivé de « ton », décalque d'après le fr. entonner ; MDN : <it. intonare), vidam (<fr. vidame) ; sabat (MDA : <lat. sabbatum ; MDN : <fr. sabbat, lat. sabbatum).

Ces emprunts néologiques ont ensuite été étudiés, en faisant appel, outre les

¹¹ Nous utilisons les sigles suivants : B1, B2 ... pour Ballade I, Ballade II... ; B I pour l'édition 1845, B II pour l'édition 1863, AR – „Albina românească”, CR – „Curierul românesc” (nous n'avons malheureusement eu accès qu'à la Balada VIII, parue dans „Curierul românesc” X, 1839, p. 235-236) et FM – „Foaie pentru minte, inimă și literatură” (uniquement pour la Balada I, VIII, 30, 1845, p. 244, Balada VI, VIII, 31, 1845, p. 251-252 et Balada VIII, II, 21, 1839, p. 185-187). Pour la comparaison des éditions, nous avons utilisé C. Negruzzi, *op. cit.*

¹² Voir Papastate, 1969 ; Bercescu 1985 ; Leonte, 2003 ; Constantinescu, 2004 ; Petrea, 2009.

¹³ Ce dernier ouvrage nous a permis de revoir et de corriger quelques-uns des résultats nos recherches antérieures. D'ailleurs, nous reprenons ci-dessus certaines de nos recherches menées précédemment (Petrea, 2009), tout en les actualisant et en les réinterprétant selon les derniers ouvrages consultés.

ouvrages cités ci-dessus, aux dictionnaires de référence de la langue française : « Trésor de la langue française » (TLFi), « Larousse Etymologique et Historique », et nous avons comparé le texte-source français (TS) et le texte-cible roumain (TC). Nous avons analysé ces emprunts dans la perspective des transformations subies par la langue roumaine au XIX^e siècle, et nous avons pris en compte les éléments suivants : l'origine des emprunts, leur adaptation phonétique, leur encadrement morphologique, l'assimilation sémantique, ainsi que leur circulation à l'époque et après. La conclusion que nous reprenons ici est que les emprunts figurant pour la première fois dans la traduction de Constantin Negruzzi ont été majoritairement conservés dans la langue littéraire.

Dans un deuxième temps, notre analyse nous a permis de corriger les sources citées quant à la première attestation de plusieurs emprunts, identifiés pour la première fois dans les traductions analysées. Il s'agit de: *a* accorda < fr. accorder, bengali < fr. bengali, burgrav < fr. burgrave, gnom < fr. gnome, grotă < fr. grotte, halebardă < fr. hallebarde, ondină < fr. ondine, templier < fr. templier, urnă < fr. urne.

Nous avons ensuite procédé à une analyse comparative des traductions de la même ballade parues en revue et en volume, en relevant les faits linguistiques propres au dialecte moldave qui sont remplacés par des faits propres au dialecte valaque et conservés par la norme littéraire :

a. la phonétique

1. Une norme phonétique active consiste dans la correction de *ă* en *e* après *r*; *s*, *ș*, *ț*, *z* : B5, 37 : săcerătorul (AR, B I) – secerătorul (B II); B8, 25 : zisă (AR, CR/FM), B I – zise (B II); B6, 64 : Unul, zisă, va lipsi (AR, B I, FM) – zise (B II).

Notons également dans le cadre de la même norme phonétique la différenciation sur des critères morphologiques de *să*, pronom réfléchi, de *să* conjonction, par le passage du pronom réfléchi à la forme *se* : B1, 27 : Steaua ce *să* ivi (AR) – *se* ivi (B I, FM, 1845, B II); B1, 40 : Și *să* aude un glas de corn (AR) – *se* aude (B I, FM); B6, 80 : *să* văd steaguri (AR) – *se* văd (B I, FM, B II).

2. dans le dialecte moldave, *e* athone > *i* : B6, 57: să-l vedeți (AR, B I) – să-l vedeți (FM, B II); B6, 60 : să o vedeți (AR, B I) – să o vedeți (FM); B6, 76 : te voi videa (AR, B I) – te voi vedea (FM, B II); 91 : zalile (AR) – zalele (B I, FM, B II).

3. *eá* en position finale > *e* ouvert, dans le dialecte moldave : B6, 13 : haine pre bogate (AR) – haine prea bogate (B I, FM).

4. *ĝ* > *j*: B8, 8 : colo jos (AR, CR, FM) – gios (B I) – jos (B II).

b. le lexique

Nous retenons la situation quand le traducteur remplace, dans les éditions ultérieures, les mots à phonétisme régional non pas par les variantes correspondantes littéraires, mais par des termes-synonymes, du point de vue de leur aspect littéraire : B 10, 3 : trecu *zăduhul* zilei (AR, B I) – *căldura* (B II); B8, 3 : *spăriatul* călător (AR, FM, CR) – călătoru-*nspăimântat* (B I) – călătorul *spăimântat* (B II); B8, 21 : bufnile *părăsea lacașul* lor (AR, CR, FM) – *culcușul* (B I, B II).

Dans ces exemples, il ne s'agit pas vraiment de *valachisation* de la langue, mais plutôt de sa modernisation (Seche, Seche 1961, 164) ; pourtant, compte tenu du fait que la modernisation a impliqué l'élimination de certains traits phonétiques régionaux, on peut dire que, dans ce genre de modification, se fait voir la tendance d'unification de la

langue roumaine littéraire¹⁴.

Nous avons également enregistré le remplacement de termes régionaux par des termes à circulation générale (ou valaque) ; ainsi, Negruzzi remplace-t-il constamment le mot vieilli et régional *oborî* par *doborî* : B5, 46: iau turnurile-n brațe și-n șanțuri le obor (AR) – ieu turnurile-n brațe și-n șanțuri le obor (B I) - ieu turnurile-n brațe și-n șanțuri le dobor (B II); B6, 106 : îl căta (AR) - -l căuta (B I, FM, B II).

c. la morphologie

1. l'hésitation à distinguer la 3^e personne du pluriel de la 3^e personne du singulier de l'indicatif imparfait : B8, 7 : doi arcași mergea (AR, CR, FM, B I, B II); B 9 : împărații să ducea (AR, CR, FM) – se ducea (B I, B II);

mais on retrouve aussi la forme littéraire : B8, 10 : Cum spuneau părinții (B II) – spunea (AR, CR, FM, B I); B8, 22-24 : liliecii...clăteau/țipau (B II) – liliecii clătea/țipa (AR, CR, FM, B I).

2. la forme invariable de l'article possessif proclitique *a*, plus courante dans le dialecte moldave, perd du terrain en faveur de la forme variable : B1, 18: cu *a* ei rază (AR) – cu *a* sale raze (B I, FM) – cu *a* sa rază (B II); B1, 46: căci *a* voastre ceasuri (A, CR, FM, B I) – *ale* voastre (B II).

Notre attention a été retenue par l'occurrence d'une dissimilation consonantique propre au phonétisme valaque : B8, 27 : *celalant* (AR), remplacée par la forme littéraire *celălalt* (CR, FM, BI, BII), et surtout par des formes verbales iotacisées¹⁵, à l'indicatif présent et au conjonctif présent, relevées dans la première version publiée et remplacées dans les autres éditions par les formes normées : B6, 89: vâz armele (AR) – vād (B I, FM, B II); B6, 105: ca să-l vază (AR) – să-l vadă (B I, FM, B II); mais aussi B6, 34: să-l vād (AR), ce qui pourrait faire penser à l'influence de Héliade.

¹⁴ Unanimement acceptée à l'époque en tant que norme de l'unification linguistique, la langue des textes sacrés avait cependant subi une influence constante et croissante de la part du dialecte valaque tout au long des XVII^e et, notamment, XVIII^e siècles. Notons également le stade plus ancien de développement de la langue de ces textes, ce qui les rapprochait beaucoup, pour la phonétique surtout, du dialecte valaque, le plus conservateur sous cet aspect-là de tous les dialectes littéraires roumains. La doctrine de Héliade, qui préconisait la sélection des formes et des phonétismes « ancestraux » menait donc à accepter un nombre important de particularités valaques, lesquelles allaient devenir les normes uniques supradialectales de la langue littéraire. Voir Gheție, Seche, 1969, 262-275.

¹⁵ Dans l'histoire de la langue roumaine, le phénomène morpho-phonétique d'iotacisation' consiste dans l'altération des consonnes finales dans la racine des verbes. Les consonnes touchées sont : d, t, l, r, n, lesquelles sont modifiées sous l'action du iota suivant : *auz* (roumain littéraire : *aud*) « (j')entends » (< lat. *audio*), *viu* (rou. litt. *vin*) « (je) viens » (< lat. *venio*). Les formes iotacisées étymologiques ont engendré, par analogie, l'apparition de nombreuses formes iotacisées non-étymologiques : *vânz* (rou. litt. : *vând*) « (je) vends » (< lat. *vendo*), *crez* (rou. litt. : *cred*) « (je) crois » (< lat. *credo*), *spui* (rou. litt. : *spun*) « (je) dis » (< lat. *expono*). Par un processus complexe et de longue durée, le système verbal a régularisé le radical de ces verbes, les formes *aud*, *vād*, et aussi *vând*, *cred* étant consacrées par la langue littéraire. Dans la dialectologie roumaine actuelle, la fréquence des formes iotacisées est considérée comme une particularité du dialecte valaque (*apud* Angela Bidu-Vrânceanu / Cristina Călărășu / Liliana Ionescu-Ruxândoiu / Mihaela Mancaș / Gabriela Pană Dindelegan, 2005, 276). Le processus de 'déiotacisation' a comporté la diffusion et la fixation de la forme non-iotacisée, c'est-à-dire la forme avec la dentale rétablie, à la place de la forme plus ancienne, iotacisée. Le processus commence au XVII^e siècle et s'impose définitivement à la fin du XIX^e siècle, dans la langue roumaine littéraire actuelle les formes déiotacisées étant enregistrées dans tous les ouvrages normatifs. L'aire la plus conservatrice dans la propagation du processus de déiotacisation a été celle de la Roumanie méridionale (*Id.*, 157).

Les exemples ci-dessus, relevant principalement de la phonétique, du lexique et de la morphologie, viennent témoigner de la disponibilité – plus réelle que chez tous les autres humanistes moldaves – de Negruzzi à renoncer aux particularités langagières régionales au nom de l'idéal de la langue littéraire unitaire.

Conclusions

L'unification s'est produite de manière plus sensible au niveau phonétique, c'est-à-dire dans le secteur de la langue où la différence entre les dialectes était plus nette, mais elle s'est également manifestée, comme l'attestent les exemples relevés, même si dans une moindre mesure, aux niveaux lexical et morphologique. *Le triomphe* de la norme littéraire valaque vers 1860 de doit pas être envisagée de manière absolue, des phénomènes dialectaux moldaves subsistant chez les lettrés de cette province, mais elles avaient un poids moins important dans l'écriture culte.

L'analyse nous a permis d'identifier une série d'aspects concrets de l'évolution du roumain littéraire, tels que : le processus d'unification des dialectes littéraires régionaux en une langue littéraire roumaine unique, manifesté non seulement en théorie, mais aussi dans l'exercice de l'écriture, l'effort de renouvellement du lexique roumain littéraire par l'assimilation et l'adaptation au système phono-morphologique des emprunts aux autres langues romanes, l'enrichissement et la modernisation de la langue littéraire par la modification de la langue des éditions successives des traductions – une entreprise particulièrement représentative de l'écriture negruzzienne. Dans cette perspective, les traductions negruzziennes des « Ballades » de Victor Hugo sont à concevoir en tant que manifestations pratiques de la sélection des normes uniques de la langue roumaine littéraire moderne et aussi en tant qu'étapes dans la constitution du canon linguistique.

L'étude que nous avons réalisée sur des titres représentatifs du XIX^e siècle est à élargir – sinon à l'ensemble des traductions de la période délimitée, du moins à celles réalisées par les dirigeants de la vie culturelle de l'époque, afin de déceler les manifestations concrètes de leurs prises de positions théoriques.

Sigles

- DLR = Iordan, Iorgu. 1965-2000. *Dicționarul limbii române. Serie nouă*, vol. 6-14. București: Editura Academiei R.P.R. (vol. 1-5 = DA).
- DLRM = *Dicționarul limbii române moderne*. 1958. București: Editura Academiei R.P.R.
- DSL = Bidu-Vrânceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxândoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela. 2005. *Dicționar de științe ale limbii*, București: Nemira&Co.
- MDA = *Micul dicționar academic*. 2001-2003. 4 vol. București: Univers Enciclopedic.
- MDN = Marcu, Florin. 2006. *Marele dicționar de neologisme*. București: Saeculum I.O.

Références bibliographiques

- Bercescu, Sorina. 1985. *Première version roumaine des Ballades de Victor Hugo*, in Angela Ion (coord.), *Victor Hugo*. Bucarest : Editions universitaires.
- Bulgăr, Gheorghe. 1966. *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*. București: Editura Didactică și Pedagogică.

- Bulgăr, Gheorghe. 1955. *Despre contribuția lui C.Negruzzi la dezvoltarea limbii noastre literare*, extrait de „Limbă și Literatură”, 19 pages.
- Constantinescu, Muguraș. 2004. *Dumas et Hugo traduits par Negruzzi ou la traduction entre pionniérat et caducité*, in Anca Sîrbu, Liliana Foșalău (coord.), *Dimensions du discours littéraire au XIXe siècle: Hugo, Dumas, Zola*. Iași: Editions Universitaires « Al.I.Cuza » Iași, p. 101-112.
- Cornea, Paul. 2008. *Originile romantismului românesc*, București: Cartea Românească.
- DA = 1913-1949. *Dicționarul limbii române*, 5 vol. București (= DRL, vol. 1-5).
- Diaconescu, Paula. 1969. *Limba și stilul lui C.Negruzzi*, in Al. Rosetti, Boris Cazacu (coord.), *Studii de istoria limbii române literare*. București: Editura pentru Literatură, vol. II, p. 38-77.
- Diaconescu, Paula. 1974-1975. *Elemente de istorie a limbii române literare moderne. Partea I. Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830-1880), Partea a II-a. Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea*. București: Universitatea București.
- *** *Dictionnaire des emprunts lexicaux au français*. www.fromisem.ro.
- Dubois, Jean et al. 2005. *Grand Dictionnaire Larousse Etymologique et Historique du français*. Paris : Larousse.
- Ferro, Teresa, Țăra D., Vasile, David, Doina. 2006. *Traduzione e storia della lingua: traduzioni in rumeno*, in Gerhard Ernst, Martin-Dietrich Gleßgen, *Romanische Sprachgeschichte. Histoire linguistique de la Romania*, Teilband 2/Tome 2. Sonderdruck/Tirage à part. Berlin-New York: Walter de Gruyter, p. 1347-1361.
- Gheție, Ion, Seche, Mircea. 1969. *Discuții despre limba română literară între anii 1830-1860*, in Al. Rosetti, Boris Cazacu (coord.), *Studii de istoria limbii române literare*. București: Editura pentru Literatură, vol. I, p. 261-290.
- Gheție, Ion. 1972. *Ion Heliade Rădulescu și unificarea limbii române literare*, dans „Limba română”, XXI, nr. 2, p. 91-102.
- Haneș, Petre V. 1926. *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*. București: Editura Casei Școalelor.
- Hangiu, Ion. 1968. *Presa literară românească. Articole-program de ziare și reviste (1789-1948)*. București: Editura pentru Literatură.
- Heliade Rădulescu, Ion. 1973. *Scieri lingvistice*. Ediție. Studiu introductiv. Note și bibliografie de Ion Popescu-Sireteanu. București: Editura Științifică.
- Hugo, Victor. 1834. *Odes et Ballades*. Bruxelles : Laurent Frères Editeurs. books.google.ro/books.
- Leonte, Liviu. 2003. *Constantin Negruzzi*. Iași: Alfa.
- Lovinescu, Eugen. 1940. *Costache Negruzzi. Viața și opera lui*. București: Editura Casei Școalelor.
- Lupu, Ioan, Camariano, Nestor, Papadima, Ovidiu (coord.). 1966. *Bibliografia analitică a periodicelelor românești 1790-1850*. București: Editura Academiei.
- Malița, Ramona. 2008. *Ion Heliade Rădulescu și Biblioteca Universală. On ne badine pas avec les traductions*, in Georgiana Lungu-Badea (coord.), *Un capitol de traductologie românească. Studii de istorie a traducerii (III)*. Timișoara: Editura Universității de Vest, p. 169-182.
- Munteanu, Ștefan, Țăra, D. Vasile. 1983. *Istoria limbii române literare. Privire generală*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Negruzzi, Constantin. 1974-1986. *Opere*, vol. I-III. Ediție critică de Liviu Leonte. București: Minerva.
- Papastate, C.D. 1969. *Costache Negruzzi traducător al Baladelor lui Victor Hugo*, dans „Limbă și Literatură”, XXI, p. 105-122.
- Petrea, Elena. 2006. *Constantin Negruzzi, neologizant*, in Marius-Radu Clim, Ofelia Ichim (coord.), *Identitatea culturală românească în contextul integrării europene*. Iași: Editura Alfa, p. 277-290.
- Petrea, Elena. 2009. *Traducerile din opera lui Victor Hugo ca vehicul al modernizării limbii române literare în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, in „Studii de Știință și Cultură”, V, 1 (16), p. 93-100.
- Piru, Al. 1966. *C.Negruzzi*. București: Editura Tineretului.

- Seche, Luiza, Seche, Mircea. 1961. *Contribuții la problema unificării limbii române literare în secolul al XIX-lea – În jurul problemei „muntenizării”*, în „Limba română”, X, nr. 2, p. 156-167.
- Steiciuc, Elena-Brândușa. 2004. *A propos de la traduction de la poésie hugolienne en Roumanie*, in Anca Sîrbu, Liliana Foșalău (coord.), *Dimensions du discours littéraire au XIXe siècle: Hugo, Dumas, Zola*. Iași: Editions Universitaires « A.I.I. Cuza » Iași, p. 56-61.
- Țepelea, G., Bulgăr, Gh. 1973. *Momente din evoluția limbii române literare*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- TLFi = *Trésor de la Langue Française Informatisé*, Centre Nationale de la Recherche Scientifique (CNRS) / Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF) / Université Nancy 2 (accessible sur Internet: <http://www.cnrtl.fr/definition>).
- Țugui, Grigore. 1984. *Ion Heliade Rădulescu, îndrumătorul cultural și scriitorul*. București: Minerva.
- Ursu, N.A., Ursu, Despina. 2004-2011. *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare*. Iași: Cronica.
- Zugun, Petru. 1977. *Conștiința necesității unității (pe marginea polemicii filologice dintre Gh. Săulescu și I. Eliade Rădulescu)*, in *Unitate și varietate în evoluția limbii române literare*. Iași: Junimea, p. 48-87.

Cecilia-Mihaela POPESCU
(Universitatea din Craiova)

**Din nou despre reorganizarea
semantică a paradigmei de viitor din
limba română din perspectiva teoriei
‘regramatizării’**

Abstract: (The Semantic Reorganisation of Future Tense in Romanian, an example of “regrammatization”) The article aims at revisiting in an extended framework (see Popescu 2013, 2017) the evolution of the system of the forms of future tense (hereinafter: FUT) in Romanian language, from the perspective of the *re-grammaticalisation* process, understood as *re-organisation of the grammatical system of a language* (v. Andersen 2006; Lindschouw 2011). In very general lines, this process may be described as follows: in time, canonical FUT forms, originally representing outcomes of previous ‘grammaticalisation’ processes (i.e. transition from *lexical* to *grammatical*), eventually show a poly-functional morpho-syntactic and semantic behaviour, actualising more than one grammatical value. Such a situation will imply the selection of new constituents in the FUT paradigm and will inevitably result in: (i) a competition between canonical forms and the newly created ones; (ii) a de-semanticization and specialization of canonical forms in a certain informational segment, and (iii) the (total or partial) grammaticalisation of the concurrent periphrastic forms. Concretely, the entire discussion on the evolution of the constituents of the FUT paradigm in Romanian should be repositioned from the perspective of the following directions of evolution: (a) a restraint in the use of the canonical future form to the literary style and formal language, where it frequently has temporal or temporal-modal values; (b) the establishment of a system of actualisation of [prospective deictic], including FUT-Type 1 (*voi cânta*), FUT-Type 3 (*am să cânt*) and FUT-Type 4 (*o să cânt*) – forms primarily distinguished at a diamesic level, and a specialisation of gerund forms ((v)*oi fi cântând*) and of FUT-Type2 (*oi cânta*) in the actualisation of [probable epistemic], with the latter losing their prospective deictic value in the 17th century.

Keywords: grammaticalisation - re-grammaticalisation, canonical future, Romanian prospective deictic forms, probable epistemic

Rezumat: Articolul își propune să rediscute (v. Popescu 2013, 2017) într-un cadru extins, evoluția sistemului formelor de viitor (siglat în text: V) din limba română din perspectiva acțiunii procesului de *regramatizare*, înțelesă ca *reorganizare a sistemului gramatical al unei limbi* (v. Andersen 2006; Lindschouw 2011). În linii foarte generale, acest proces poate fi astfel descris: formele canonice de V, care reprezintă inițial rezultate ale unor procese anterioare de ‘gramaticalizare’ (în sensul de trecere de la *lexical* la *grammatical*), ajung cu timpul să aibă un comportament morfosintactic și semantic polifuncțional, actualizând mai mult de o valoare gramaticală. O astfel de situație va antrena selectarea unor noi constituenți în cadrul paradigmei de V și va determina în mod inevitabil: (i) concurența dintre formele canonice și cele nou create; (ii) desemantizarea și specializarea pe un anumit segment informațional a formelor canonice, respectiv (iii) gramaticalizarea (totală sau parțială) a formelor perifrastice concurente. Concret, întreaga discuție referitoare la evoluția formelor constitutive ale paradigmei de V din limba română trebuie re poziționată din prisma următoarelor direcții evolutive: (a) restrângerea funcționării formei de viitor canonic la stilul literar și la registrul îngrijit de limbă unde apare frecvent cu valori temporale sau temporal-modal; (b) constituirea unui sistem de actualizare a [prospectivului deictic], care cuprinde V-Tipul 1 (*voi cânta*), V-Tipul 3 (*am să cânt*) și V-Tipul 4 (*o să cânt*) – forme care se disting în primul rând la nivel diamezic, și specializarea formelor gerundive ((v)*oi fi cântând*) și a V-Tipul 2 (*oi cânta*) în actualizarea [epistemicului probabil], acestea din urmă pierzându-și valoarea deictică prospectivă în secolul al XVII-lea.

Cuvinte-cheie: gramaticalizare – regramatizare, viitor canonic, forme prospective deictice în limba română, epistemic probabil

1. Introducere

1.1. Multipli factori interni (de ordin fonetic, morfosintactic și semantic) sau externi (influența concepției creștine, de exemplu)¹ au contribuit la distrugerea formei sintetice a viitorului (siglat în text: V) din limba latină, înlocuirea acesteia cu forme analitice reprezentând o situație panromanică.

Înscriindu-se inevitabil în aceeași direcție evolutivă, limba română va selecta – spre deosebire de limbile Occidentului romanic, în construcția perifrazelor sale prospective, auxiliarele VOLERE (> VELLE) «a vrea», un verb la origine volitiv (v. *infra* 1), respectiv, HABERE «a avea», un verb care era marcat *ab origine* cu semnificația [+posesie], ceea ce a fost tipologic explicat (v. Fleischmann 1982 sau Bybee *et al.* 1994) prin faptul că [prospectivul] este o noțiune cognitivă care implică semele: [+necesitate], [+voință], [+intenție].

(1) *velit faciem tangere* (Mihăescu 1960, 143) «ar vrea să-i atingă fața».

1.2. Trebuie spus chiar de la început că, dincolo de analitismul incontestabil întâlnit în întreaga istorie a formelor de V din limba română, paradigma de actualizare a referinței prospective cunoaște mari variații diacronice, atât din punctul de vedere al frecvenței de utilizare, cât și sub aspectul funcționării morfosintactice și, mai cu seamă, semantice. De fapt, la nivelul paradigmei de V din limba română se observă cel mai bine, poate, acțiunea procesului de ‘regramatizare’ (v. Andersen 2006; Lindschouw 2011; Popescu 2017) care conduce, „[...] pe de o parte, la simplificarea și reorganizarea subsistemului temporal al viitorului, iar, pe de altă parte, la îmbogățirea sistemului modal al limbii române, care adaugă un nou membru [prin așa-numitul mod *presumtiv*].” (Corcheș / Roman 2011, 2005).

Prin urmare, textele secolului al XVI-lea consemnează, alături de construcția curentă în toate scrierile, alcătuită din prezentul auxiliarului *vrea* și infinitivul verbului lexical: *voiu, veri, va, vrem (văm, vom), vreți (veți), vor + cânta* și alte construcții formate fie din prezentul verbului *vrea* + conjunctivul verbului de conjugat: *voiu să viiu, va să sărute* (Coresi) sau din viitorul verbului *fi* + gerunziu: *voiu fi bătând (PO), va fi avându* (Lucaci) sau din prezentul verbului *avea* + infinitivul verbului lexical: *am a bea* (Coresi), situație sintetizată și în tabelul următor:

| [+VOLERE] | [+HABERE] |
|--|---|
| VOLERE + INFINITIV = Tipul 1 <i>voiu, veri, va, vrem (văm, vom), vreți (veți), vor + cânta</i> | HABERE + INFINITIV = Tipul 3: <i>am a bea</i> |
| VOLERE + CONJUNCTIV = Tipul 1a: <i>voiu să viiu, va să sărute</i> | |
| (rar) VOLERE + FI + GERUNZIU = Tipul 2: <i>voiu fi bătând, va fi avându</i> | |

Tabel nr. 1: Repartiția formelor de viitor din limba română în secolul al XVI-lea

¹ A se vedea în acest sens Company Company (2006, 353-354), dar și Țăra (2009, 148) care afirmă că: „[...] sensul de viitor al structurii sintagmatiche *habeo* + infinitiv se datorează unor contexte specific creștine. Acestea redau profeții și anticipări ale vieții și judecării de apoi, cu o largă difuzare în marea masă a creștinilor” (Țăra 2009, 148).

1.2.1. Viitorul construit cu *a vrea* + infinitivul verbului lexical [= V-Tipul 1] este forma cel mai des întâlnită în texte (atât în cele originale, cât și în cele traduse) – situație menținută, de altfel, până în contemporaneitate, unde această structură reprezintă forma standard de exprimare a [prospectivului]. *A vrea* este în epoca veche deja un constituent de [viitor] (un auxiliar), însă incomplet gramaticalizat², de vreme ce putea fi încă dislocat cu ușurință după infinitiv: *voi afla, vei ceti* versus *audzi-veri, sluji-veri* etc. și nu se diferențiază încă formal de verbul lexical plin cu sensul original, deontic, «a vrea» (situație care se va întâmpla începând din secolul al XVII-lea)³. Din punct de vedere semantic, acest tip de V funcționează în secolul al XVI-lea atât cu sens de [intenție] (v. *infra* ex. 2), cât și cu valoare predictivă pură, ca sub (3) (v. Niculescu 2011, 423), în anumite ocurențe, această dezambiguizare fiind dificil de operat (cf. formele subliniate în exemplele de mai jos):

(2) *Derept aceea și acmu avem om acolo, de ne va aduce vr'o veaste vă vrem da a ști.* (*Letres B Săliște* (Maramureș), anul 1593, apud Niculescu 2011, 423).

(3) *E să vă muri* bărbatul ei, *dezlega-se-va den legea bărbatului.* (Coresi, *Praxiu. Faptele Apostolilor*, 241, apud Niculescu 2011, 423).

Acest tip principal de V cunoaște deja din secolul al XVI-lea o primă variantă «morfologică» (Iliescu 2000, 432), rară (sunt înregistrate doar șapte astfel de ocurențe în *Palia de la Orăștie* și opt ocurențe în *Documente și însemnări*) din punctul de vedere al frecvenței (utilizată, în special, în acte și scrisori, în Muntenia). În interiorul acestei perifraze, infinitivul verbului lexical este înlocuit cu formele sale de conjunctiv, fenomen generalizat în întregul sistem verbal al românei vechi, spre sfârșitul secolului al XVII-lea⁴: *va să judece, va să rugăm*, etc.. [= Tipul 1a]. Însă, începând din secolul al XVIII-lea, această construcție perifrastică de V începe să fie puțin uzitată, pentru ca în limba modernă să nu mai fie înregistrată.

1.2.2. Textele din aceeași perioadă atestă încă un alt tip de V format tot cu auxiliarul *a vrea*. Este o formă supracompușă, constituită din auxiliarul *vrea* + *fi* + gerunziul verbului de conjugat [= V-Tipul 2]: *veri fi aducând* (PO, 186, apud Dimitrescu *et al.* 1978, 316), *vreți fi grăind* (CT, 198, apud Dimitrescu *et al.* 1978, 316) – structură pe care gramaticile limbii române actuale o numesc *modul prezumtiv* (siglată în continuare în text: FoiG).

1.2.3. Totodată, foarte caracteristic pentru sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea este, de asemenea, V construit cu auxiliarul *a avea* + *a* + infinitiv [V-Tipul 3] (< HABEO AD CANTARE): *am a trimite, are a opri, are a vedea* etc., a cărui valoare este în această perioadă, ca și în cazul V-Tipul 2, una deictică, strâns legată de sensul original deontic al auxiliarului: „un viitor care exprimă mai ales necesitatea”

² De exemplu, în secolul al XVI-lea, puteau fi încă intercalate între auxiliar și infinitiv diferite alte mici segmente discursive, situație imposibilă în limba contemporană: *Ce folos e omului să va și toată lumea dobândi și sufletulu-ș ptiarde?* (CC², 72, apud Niculescu 2011, 424).

³ Acum rezultă următoarele paradigme: *vreau, vrei, vrea, vrem, vreți, vor* versus *voi, vei, va, vom, veți, vor*:

⁴ Utilizarea conjunctivului în structura anumitor forme de V din română este o consecință a tendinței generale a limbii române vechi, caracterizată prin înlocuirea infinitivului cu o construcție personală formată cu modul conjunctiv (v. Dimitrescu *et al.* 1978, 315).

(Guțu-Romalo 1968, 427-432, apud Iliescu 2000, 433): *eu mai mult am a te sluji*. Acest tip se înregistrează în special în textele religioase și este puțin reprezentat în scrierile cu caracter administrativ și în cele care prezintă o pronunțată influență a limbii vorbite.

„Apărând în propoziții principale, în special, în finalul scrisorilor, pentru a formula asumarea unei obligații, formația este sinonimă cu *voiu, vei, va + avea + a + infinitivul*, exprimând alături de valoarea temporală de viitor, o semnificație modală specială de acțiune prezentată ca necesară.” (Călărășu 1987, 179).

Începând din a doua jumătate a secolului al XVII-lea și pe întreg parcursul secolului al XVIII-lea, pătrunde în limba scrisă o variantă populară a tipului fundamental, obținută prin afereza consoanei inițiale: *oi cânta* (v. Iliescu 2000) [= Tipul 1b], variantă care dublează, de asemenea, și formele morfologice cu modul conjunctiv: *oi să cânt* [= Tipul 1c].

Pentru V-Tipul 3, istoriile limbii române înregistrează și invarianta [Tipul 3a]: *voi, vei, va + avea + a + infinitiv*, cu o mai largă răspândire în limba vorbită, față de frecvența tipului de bază (adică cea a V-Tipul 3), motiv pentru care, în secolul al XVIII-lea, această structură (Tipul 3a) apare în texte cu valoare temporală pur prospectivă, fapt care a contribuit ulterior la restrângerea și, apoi, la dispariția sa din limbă.

| SECOL | sec. al XVI-lea | | | sec. al XVII-lea | | |
|---------------|--|--|-----------------------------------|--|---|----------------------------------|
| | + INF. | + CONJ. | + GER. | + INF. | + CONJ. | + GER. |
| VOLERE | Tipul 1 canonic <i>voi afla, vei ceti versus audzi-veri, sluji-veri</i> | Tipul 1a <i>va să judece, va să rugăm</i> | Tipul 2 <i>veri fi aducând</i> | Tipul 1 canonic <i>voi afla, vei ceti, audzi-veri, sluji-veri</i> | Tipul 1a <i>voi să cânt, va să rugăm</i> | Tipul 2 <i>voi fi cântând</i> |
| | | | | Tipul 1b <i>oi cânta</i> | Tipul 1c <i>oi să cânt</i> | |
| HABERE | Tipul 3 <i>am a trimite, are a opri, are a vedea</i> | | | Tipul 3 <i>am a trimite, are a opri, are a vedea</i> | Tipul 3c <i>avem să vă facem</i> | |
| | | | | Tipul 3a <i>voi avea a cânta</i> | | |
| | | | | Tipul 3b <i>să aibă a să crede</i> | | |

Tabel nr. 2: Variația diacronică a paradigmei de viitor din limba română (sec. XVI-XVII)

De asemenea, o altă invariantă [Tipul 3b], în care auxiliarul este utilizat la conjunctiv: *să am, ai (aibi), aibă + a + infinitiv*, apare – cu o distribuție limitată însă – în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, în special în scrisori și documente, fiind înregistrată frecvent în apodoza sistemului condițional de tip *dacă p, q*, unde intră în sinonimie cu prezentul conjunctiv cu valoare iusivă (v. ex. 4):

(4) Și de să vor găsi și nescar dirése să nu aibă a să créde. (*Docum. Hist.*, A IXI, p. 136, apud Călărășu 1987, 184).

Totodată, auxiliarul *am, ai, are* etc., apare însoțit nu numai de infinitiv, dar și de conjunctivul verbului lexical [=Tipul 3c]. În textele de legi din secolul al XVII-lea, această structură exprimă ideea de necesitate în [viitor] (v. ex. 5), dar începând din secolul următor, această valoare modală specifică se va pierde, Tipul 3c fiind utilizat cu preponderență în subordonate:

(5) Noi avem să vă facem lăgă cu nușii să nu vă pără bucatele dōmnilor voastre. (LRB, p. 64, apud Călărășu 1987, 187).

Începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și până în prezent asistăm la un proces de „sedimentare” a formelor de V-Tipul 1, 2 și 3, care se debarasează treptat de anumite subtipuri formale. De exemplu, Tipul 1a este simțit ca fiind arhaic și apare, din acest motiv, din ce în ce mai rar folosit, înregistrându-se sporadic în opera lui I. Budai-Deleanu, Petru Maior sau Gh. Asachi. De asemenea, Tipul 1c (*oi să cânt*) își restrânge dialectal utilizarea, înregistrându-se azi doar în zona Munteniei, în limba curentă fiind folosită doar forma de pers. a 3-a pl: *or să cânte* (v. Iliescu 2000, 434), iar V-Tipul 3 (*am a cânta*) va fi înlocuit chiar de la sfârșitul sec. al XVIII-lea de o altă variantă a sa, și anume, Tipul 3c realizat cu auxiliarul *a avea* urmat de conjunctivul verbului lexical. Prin urmare, structura *am a cânta* nu va mai aparține paradigmei de V, dată fiind puternica valoare deontică care o guvernează.

Trebuie menționată, tot pentru sfârșitul secolului al XVIII-lea, și apariția V-Tipul 4, *o să cânt*, o formă verbală puternic marcată deictic, „ce qui a contribué probablement à son extension dans la langue commune.” (Iliescu 2000, 434).

1.3. Din punctul de vedere al procesului de ‘gramaticalizare’ (înțeles acum în canonul clasic, de trecere de la *lexical* la *gramatical* – v. Meillet 1912: 130-148 sau Lehmann 1985: 303-318), paradigma de V cea mai gramaticalizată de care dispune limba română contemporană este cea a V-Tipul 4, care prezintă deja o formă a auxiliarului redusă la invariabila *o*. La polul opus, formele cele mai puțin gramaticalizate sunt cele construite cu un participiu prezent. În cazul lor, procesul de gramaticalizare este îngreunat, pe de o parte, de structura lor morfematică greoaie (auxiliar supracompus + « gérondif obligatoirement au moins bisyllabique » (Iliescu 2000, 437)), iar, pe de altă parte, de polifuncționalitatea lor semantică, acestea marcând la nivel modal [epistemicul inferențial], la nivel temporal [raportarea la T₀] și la nivel aspectual, imperfectivitatea.

Privită însă din perspectiva teoriei extinse a ‘gramaticalizării’, înțelesă acum ca *reorganizare a sistemului gramatical al unei limbi* (v. Andersen 2006; Lindschouw 2011), întreaga discuție referitoare la evoluția formelor constitutive ale paradigmei de

V din limba română trebuie re poziționată din prisma următoarelor direcții evolutive:

- restrângerea funcționării formei de V-Tipul 1 la stilul literar și la registrul îngrijit de limbă unde apare frecvent cu valori temporale sau temporalo-modale;
- constituirea unui sistem de actualizare a [prospectivului] deictic, care cuprinde V-Tipul 1, V-Tipul 3 și V-Tipul 4 (forme care se disting în primul rând la nivel diamezic)⁵ și specializarea formelor gerundive și a V-Tipul 2 în actualizarea [epistemicului probabil], acestea pierzându-și valoarea deictică prospectivă în secolul al XVII-lea.

2. Procesul de regramatizare a paradigmei de viitor din limba română

În linii foarte generale, acest proces poate fi astfel rezumat: formele canonice de V, care reprezintă inițial rezultate ale unor procese anterioare de ‘gramaticalizare’ (în sensul de trecere de la *lexical* la *gramatical*), ajung cu timpul să aibă un comportament morfosintactic și semantic polifuncțional, actualizând mai mult de o valoare gramaticală. O astfel de situație va antrena selectarea unor noi constituenți în cadrul paradigmei de V și va determina în mod inevitabil: (i) concurența dintre formele canonice și cele nou create; (ii) desemantizarea și specializarea pe un anumit segment informațional a formelor canonice, respectiv, (iii) gramaticalizarea (totală sau parțială) a formelor perifrastice concurente.

În fapt, această re poziționare aduce în discuție istoria constituirii unei noi forme verbale, cunoscută în lingvistica românească sub denumirea de *prezumtiv*. Înscriindune pe aceeași poziție cu Zafu (2009), punctul nostru de vedere⁶ este – așa cum am arătat și cu alte ocazii (v. și Popescu 2009, 2013) – că, în limba contemporană, sub eticheta de „prezumtiv”, trebuie cuprinse:

- pentru raportarea la [prezent-(viitor)]: perifraza cu auxiliarul la viitor + gerunziul verbului lexical – (*v*)oi fi cântând, respectiv, forma omonimă și aferezată a V-Tipul 2 – oi cânta.
- pentru raportarea la [trecut]: structura construită cu auxiliarul la viitor + participiul trecut al verbului lexical, structură omonimă cu V anterior – (*v*)oi fi cântat.

În ceea ce privește turnurile construite cu gerunziul verbului lexical și auxiliarul la condițional, conjunctiv sau chiar la infinitiv, părerea noastră este că acestea reprezintă doar variante diferențiate formal de formele de [prezent] ale modurilor în cauză, dar care sub aspectul semnificației nu se deosebesc foarte mult de conținutul paradigmatelor tutelare. În schimb, semnificația unei structuri de tipul FoiG și cea a unei

⁵ A se vedea în acest sens și opinia Rodicăi Orza (1966, 223, citată de Țăra 2009, 149) care afirmă că, în limba română contemporană, construcțiile de tip *am să cânt, o să cânt* „[...] au, în unele regiuni ale țării, și valori modale, exprimând fie o necesitate, o poruncă, o certitudine, o dorință, fie o probabilitate sau o acțiune nesigură”.

⁶ Cu toate acestea, în GALR (2005, vol. I), perspectiva descriptivă este cu totul alta: „În GALR, prezumtivul primește o descriere *maximală* [s.n.], care cuprinde pentru prezent perifraste gerunziale cu viitorul, condiționalul și conjunctivul, ca și forma omonimă cu viitorul I, iar pentru perfect structurile cu participiul și auxiliarul la viitor, condițional și conjunctiv.” (GALR 2005, I: 373-378).

structuri gerunziale la condițional nu este similară, căci acestea nu actualizează zone modale identice (cf. /inferență/ vs. /eventualitate și/sau evidențialitate/). În plus, trebuie adăugat faptul că: „ceea ce numim *prezumtiv* în română nu este rezultatul unei evoluții surprinzătoare și atipice, ci al unui proces de gramaticalizare a unor forme de viitor [romanic], care s-au specializat pentru una dintre valorile tipice, foarte răspândite ale viitorului (Iliescu 2007, 178). Acceptarea acestei interpretări istorice și tipologice are consecințe importante asupra descrierii sistemului actual: *având în vedere că viitorul este chiar punctul de pornire în constituirea paradigmei prezumtivului*, identitatea formelor prezumtivului cu formele de viitor (simplu sau anterior) nu poate fi considerată un fenomen marginal, rezultat al unei analogii sau al unei evoluții târzii. Această perspectivă (coroborată cu alte observații de distribuție și funcționare) implică și eliminarea din paradigma prezumtivului a acelor forme care au în comun cu el doar un element component (gerunziul) și o semantică modală asemănătoare (dar *nu* identică).” (Zafiu 2009, 289).

Revenind la cei doi constituenți de prezent ai paradigmei de *prezumtiv*, trebuie spus că fiecare dintre aceștia reprezintă rezultatul unui proces de gramaticalizare (privită *in extenso*, cu semnificația de ‘regramatizare’) asupra căruia ne vom opri (succint) în continuare.

2.1. Procesul de ‘regramatizare’ a perifrizei gerunziale (FoiG) constă în specializarea completă a acestei structuri analitice în domeniul modalității epistemice și/ sau al *evidențialității*, prin pierderea valorilor sale temporalo-aspectuale bazice. Atestată încă din secolul al XVI-lea, dar rar folosită⁷, FoiG apare, în epoca veche, exclusiv cu valoare temporală (v. *infra* ex. 6), ca variantă liberă atât pentru formele de V construite cu *a vrea* + infinitiv/conjunctiv, cât și pentru cele cu *a avea* + infinitiv, marcând uneori (rar) valoarea aspectuală [+progresiv] sau [+iterativ] (de fapt, Niculescu (2011, 432)

⁷ Niculescu (2011, 427) găsește câteva ocurențe care apar doar în textele traduse, nu și în cele originale, motiv pentru care, în literatură, s-a considerat că această structură reprezintă în limba română o calchiere a unor turnuri similare din slavonă sau din maghiară. În fapt, este vorba de o creație internă, specifică limbii române (v. Berea Găgeanu 1974; Niculescu 2011), aparținând conjugării perifrastice active. Spre deosebire de turnurile corespondente din latină care se realizau cu un participiu viitor activ în *-urus* și verbul auxiliar *esse*, în dacoromână auxiliarul este înlocuit de verbul *a vrea* < lat. *VELLE*, „[...] semn al faptului că [aceste perifraze prospective] au fost influențate de transformările care au avut loc în latina târzie, când viitorul a început să fie exprimat prin structuri perifrastice cu auxiliar modal (*volo, habeo, debeo, incipio* etc.). Aceste auxiliare, dintre care în limba română s-a impus *volo*, au imprimat tuturor grupărilor care le includ o nuanță modală, care poate varia de la *dorință, voință* până la *necesitate* etc. Cu respectivele valori modale, construcțiile au fost transmise limbilor romanice, unde, ulterior, și-au pierdut aceste valențe, specializându-se în redarea valorii de viitor.” (Corcheș / Roman 2011, 319).

⁸ altă ipoteză cu privire la dezvoltarea acestei perifraze în limba romană (susținută de E. Slave (1957, 53-61) și de Al. Graur (1968, 205)), este aceea potrivit căreia *voiu + fi + gerunziul* ar fi apărut prin analogie cu V anterior: se pornește de la premisa că în foarte multe ocurențe temporale V anterior putea comuta cu V-Tipul 1 (situație care se înregistrează și în limba română actuală), în limba veche, V anterior apărând foarte rar utilizat ca timp de relație și, mai des, cu valoare modală. Cum V-Tipul 1 actualiza atât [prospectivul], cât și o acțiune incertă cu raportare la [prezent], în acel moment, „[...] dacă s-a creat un prezumtiv trecut, s-a creat și unul prezent.” (Slave 1957, 60), care însă era polivalent (avea atât utilizări temporale, cât și modale) și, din acest motiv, s-a creat perifraza cu participii prezent, ca o structură morfologică și semantică paralelă cu cea formată din auxiliarul *a fi* și *participiul trecut* al verbului lexical. Însă, așa cum arată și Elena Berea-Găgeanu (1974, 97-111), dată fiind raritatea ocurențelor formelor de V anterior în secolul al XVII-lea, în ambele tipuri de utilizări, este foarte greu de acceptat ipoteza prezentată anterior.

demonstrează că din totalul ocurențelor de acest tip existente în *Palia de la Orăștie* (un număr de 24), doar patru au, în mod evident, o valoare aspectuală progresivă sau iterativă). Totuși, această situație nu exclude în totalitate posibilitatea de selecție a sa în limba vorbită în ocurențe cu valoare epistemică.

(6) Și se va tâmpla cum Faraon pre voi vă *va fi chiemând și va fi dzicând* aceea. (PO, 165, 18, apud Dimitrescu et al. 1978, 316).

Însă, pentru epoca la care facem referire, subliniem faptul că FoiG apare frecvent în propoziții principale ca echivalent al V-Tipul 1, exprimând o acțiune prospectivă, cu raportare directă la Sit₀, glosabilă astăzi prin structura „urmează să...” [+ viitor imediat]:

(7) Și vor ști eghipteanii că eu sînt Domn (...) și *voiu fi aducându afară feciorii lu Israil* (PO., apud Călărășu 1987, 195, n. 1).

Totuși, ca urmare a structurii sale morfematice, această turnură exprima adesea și valoarea modală de [obligativitate] a îndeplinirii acțiunii, valoare cu care se înregistrează, cu precădere, în subordonate. Totodată, integrarea unor structuri dependente ca cele amintite anterior în contexte nedeterminate, marcate de nuanța de [incertitudine], va face ca turnura prospectivă *voiu fi cîntînd* să adauge în semantismul său posibilitatea de actualizare a „ideii de nesiguranță” (Călărășu 1987, 194), FoiG înscriindu-se astfel în „tendința limbii de a consacra o formă verbală specială pentru contextele condiționale și nedeterminate.” (Călărășu 1987, 194).

Iată de ce, anumiți cercetători (v. Berea-Găgeanu 1979, 110) consideră că în textul *Paliei de la Orăștie* (p. 165, 212, 217, 256, 257, 261, etc., apud Călărășu 1987, 195) formația discutată este încărcată cu „valoarea prezumtivă de îndoială, presupunere sau posibilitate” (v. și Călărășu 1987, 195):

(8) Și cînd *vor fi dzicînd* voao feciorii voastri: ce slujbă de cinste iaste aceea-ta? Dzice-veți lor: *jirtva trecutului* (PO., p. 217, apud Călărășu 1987, 195).

Exemplul anterior atestă prezența în același context a celor două tipuri formale de V construite cu auxiliarul *a vrea*: *vor fi dzicînd* (FoiG), respectiv, *dzice-veți* (V-Tipul 1), această situație constituind, fără îndoială, o mărturie importantă a echivalenței semantice a celor două structuri.

Utilizările cu adevărat înrădăcinate în zona [epistemicului] apar, după unii cercetători (v. Berea-Găgeanu 1979, 110) spre sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, după alții (Zamfir 2007, apud Zafiu 2009), sporadic, chiar din prima jumătatea a secolului al XVII-lea. Însă, chiar de la începutul secolului al XVIII-lea, ocurențele de acest tip sunt mult mai frecvente (v. *infra* ex. (9) și (10)), FoiG funcționând adesea în același context cu o formă de V-Tipul 1:

(9) Și zicea cătră boiari: „De mult *or fi zvorînd* ei și or fi flămânzi, neavîndu de cheltuială”. (Neculce, 196, apud Zafiu 2009, 298).

(10) Și i-au tăiat nasul, den ce pricină noi nu știm – cei ce l-au pârât, *vor fi știind de ce și cum*. (Radu Popescu, 406-407, apud Zafiu 2009, 298).

Cu toate acestea, nu trebuie considerat că procesul de ‘regramatizare’ a perifrizei gerunziale s-a definitivat, de vreme ce încă există suficiente ocurențe în secolul al XVIII-lea care atestă utilizarea sa cu valoare deictică:

(11) *Cei ce vor face dieți, să fie cu mințile întregi și fără de vigleşug să arate în dierțile lor tot adevărul al averii și a datorii lor. Să nu lepede din moștenire pe moștenitorii lui cei adevărați, fără de a nu arăta vina lor; nici să lase cea mai multă parte din averea lui la vreunul din rudele lui, pentru multa dragoste ce va fi având spre acela.* (Pravilniceasca Condică, 1780, 106, apud Zafiu 2009, 298).

(12) *Când țiganul sau țiganca ce să cere de stăpână-său va fi știind meșteșuguri, și să cere asupra schimbului schimb deopotrivă, ca să știe acele meșteșuguri, sau atâția țigani pentru câte meșteșuguri știe acel țigan sau acea țigancă, atunci cu judecată să se hotărască aceasta, cumpănind judecătoriu ceia ce iaste drept, după meșteșugurile ce să va dovedî că știe acel obraz ce să schimbă.* (Pravilniceasca Condică, 1780, 146, apud Zafiu 2009, 298).

Totodată, începând din secolul al XVIII-lea, FoiG apare cu valoare modală de potențial /posibil/ (v. Popescu 2015) sau de potențial /probabil/, dar nu cu raportare la Sit₀, ci cu „orientare prospectivă dinspre trecut înspre prezent” (v. Călărașu 1987, 196), deci cu raportare la [trecut], în astfel de ocurențe aflându-se în corelare, uneori, în același segment discursiv, cu structura *voi, vei, va + fi + participiul trecut* (cf. ex. 13 și 14):

(13) *Mai închis-au între acéste vremi și pe Neagoe postelnic Săcuianul, și i-au tăiat nasul, den ce pricină noi nu știm, cei ce l-au pârât, vor fi știind de ce și cum* (P. Ist., p. 407, apud Călărașu 1987, 196) (= potențial /probabil/ cu raportare la [trecut]).

(14) Și dzicè către boieri: De mult *or fi davorînd ei și* or fi flămîndzi, *neavînd de cheltuială* (N.L., p. 32, apud Călărașu 1987, 196).

Acest comportament poate fi coroborat cu cel ilustrat de anumite exemple care datează chiar din secolul al XVI-lea, în care această structură dublează un imperfect (*era mergând* – v. Zafiu (2002, 135)) sau un perfect compus indicativ (*a fost plecând* – v. Zafiu (2002, 135)). De exemplu, Iorgu Iordan (1975, 149) consideră că *fuii lucrându* (CV, XVIII, 12-13, apud Iliescu 1999, 106) aduce în plus față de formele sintetice corespunzătoare ideea de [incertitudine]. Și în româna medie se observă (v. Manoliu-Manea 1993, 233) același comportament sintactico-semantic al acestei perifrizei gerunziale, însă într-o măsură mult mai mică, căci, înlocuind timpurile de trecut indicativ cu o astfel de structură gerunzială, scriitorul aduce „în prim plan evenimente importante pe care le prezintă cu încetinitorul.” (Manoliu-Manea 1993, 235).

Prin urmare, traiectoria evolutivă parcursă de această perifrază, marcată aspectual [+progresiv]/[+iterativ] și actualizând în plan temporal [simultaneitatea față de T₀], pare să fie următoarea: „Pe măsură ce sistemul de marcare aspectuală căreia îi aparține dispare, perifraza – ca simplă variantă de viitor (și datorită afinității dintre aspect și modalitate) – a preluat valoarea modală a viitorului.” (Zafiu 2009, 298).

Acest parcurs evolutiv trebuie completat cu observația (v. Popescu 2009, 157-158) potrivit căreia, între secolul al XVI-lea și secolul al XVIII-lea, pot fi detașate două mari etape de evoluție a turnurii FoiG, și anume:

(i) Începând din secolul al XVI-lea și până în secolul al XVIII-lea această structură apare în toate tipurile de scrieri pentru exprimarea unei acțiuni prospective (din punct de vedere temporal) și implicit, încărcată cu o nuanță de incertitudine, caracteristică inerentă viitorului, dar, în cazul de față, subliniată – deci întărită discursiv, și prin existența unor elemente contextuale, de tip lexical (pronume, adverbe interogative sau nehotărâte) sau sintactic (sistemul condițional), din aceeași sferă semantică.

(ii) Începând de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea se constată utilizarea acestei structuri pentru a exprima o acțiune simultană cu Sit₀, de asemenea cu nuanța modală [+ incertitudine], și, mai rar, o acțiune posibilă, cu raportare la [trecut]. Acesta este momentul în care structurile în discuție încep să-i fie predominante ocurențele modale.

În orice caz, trebuie subliniat faptul că: „eliminarea grupării gerunziale din ansamblul mijloacelor de exprimare a viitorului, cauzată în egală măsură de factori de natură formală (caracterul neobișnuit și complicat al structurii sale) și semantică (imprecizia conținutului semantic, existența celorlalte forme sinonime de exprimare a ideii de viitor) (Berea-Găgeanu 1974), duce, pe de o parte, la *simplificarea și reorganizarea subsistemului temporal al viitorului, iar, pe de altă parte, la îmbogățirea sistemului modal al limbii române, care adaugă un nou membru [s.n.]*” (Corcheș/Roman 2011, 320).

Totodată, nu trebuie omisă nici reorganizarea sub raport temporal-referențial a turnurii (*v*)oi + *fi* + *gerunziu*, care nu va mai funcționa ca o formă de actualizare a [viitorului] sau a [trecutului], ci se va raporta (preponderent) la [prezentul] (în fapt, un interval de [prezent-viitor]) situației de comunicare. În limba română contemporană, cei trei constituenți ai paradigmei de *prezumtiv* exprimă raportul temporal dihotomic: [trecut] (redat de forma: (*v*)oi + *fi* + *participiul trecut al verbului lexical*) vs. [non-trecut] (redat de forma omonimă de V-Tipul 2 și de structura (*v*)oi + *fi* + *participiul prezent al verbului lexical*).

2.2. În ceea ce privește procesul de ‘regramatizare’ a V-Tipul 2 (*oi cânta*) ca formă omonimă de *prezumtiv*, acesta pare a fi oarecum similar cu cel descris anterior în cazul turnurii (*v*)oi + *fi* + *gerunziul verbului lexical*, cel puțin sub aspect conceptual și cronologic. În plus, în cazul de față este evidentă și modificarea la nivel formal, intervenită în cazul auxiliarului care, prin afereză, ajunge la forma populară, specializată (*o cânta*). De fapt, această formă de *prezumtiv* derivă din formele de V-Tipul 1, moștenite, așa cum am văzut, din turnura latină prospectivă VOLO CANTARE. Inițial (în româna comună), V-Tipul 1 a reprezentat singura (unica) formă cu valoare prospectivă exclusiv deictică. În secolul al XVI-lea, structura formală constituită din auxiliarul *a vrea* + infinitivul verbului lexical apare foarte rar în actualizarea unor valori modale de tipul [+ incertitudine] / [+ necesitate], iar în astfel de ocurențe, de fapt: „Nuanța de incertitudine aparține, mai ales, contextului și ea se transferă asupra întregului mesaj. Atunci când incertitudinea aparține formei verbale, are loc și o schimbare a temporalității formației menționate, obținându-se efecte de sens speciale [...]. Frecvența mare a viitorului în această perioadă în cadrul regentei condiționate

și al propozițiilor condiționale, în general, este un argument pentru a considera mai răspândită întrebuintărea V [viitorului] exprimând incertitudinea în limba veche în raport cu limba actuală [...]” (Călărașu 1987, 211).

Cu astfel de valori, structura verbală în discuție apare, în special, în textele reprezentând limba vorbită, dar și în cele traduse sau în documente oficiale cu caracter juridic și, de obicei, în regenta unui sistem ipotetic (v. 15a)

(15) a. *De vei fi luat dumneata pân acum, bine va fi* (ISN, p. 103, a. 1784, Rîmnicu-Vîlcea, apud Călărașu 1987, 203).

b. *dzise domnul cătră Gain: unde iaste fratele tău Avel? El răspunse: nu știu, au voiu fi eu pădzitoriu fratelui meu?* (PO., 22, apud Niculescu 2011, 437).

Aceste contexte eventuale sau supozitive⁸, a căror frecvență se intensifică începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, sunt favorizante pentru dezvoltarea (ca frecvență și intensitate) naturii modale originare a *viitorului*, în astfel de cazuri morfemul verbal discutat fiind considerat o formă de V cu valoare modală (probabilă, dubitativă etc.), încă cu structura fonetică identică cu cea a formei canonice actuale:

(16) *Și într-un loc vădzui un om ședzând numai cu piele. Și gândind întru mine și dzis: „Au doar să păduchea, sau va fi diiavol?”* (Zosim 57, anul 1676, apud Zafiu 2009, 296).

(17) *atunce cuprinsă frică și spaimă pre diacon, de nu cutedza să să lipască nice leac de om, că din rugă îi era obrazul proslăvit ca de înger, atâta cât șta în gânduri diaconul de cugeta: „Cândai va fi înger acesta ce să veade om”* (Dosoftei 11v, anul 1682-1686, apud Zafiu 2009, 296).

(18) *Apoi de toate, deaca vădzu împăratul că dorește să-ș margă la scaun, îi dzăsă să-ș poftescă vreun dar ce-i va lipsi, iar svântul răspunsă (...)* (Dosoftei 147rv, anul 1682-1686, apud Zafiu 2009, 296).

Acest morfem verbal modal încă cu sens temporal de [viitor] se întâlnește frecvent la Miron Costin (sfârșitul sec. al XVII-lea), C. Cantacuzino (sfârșitul sec. al XVII-lea – începutul sec. al XVIII-lea), Antim Ivireanul, Ion Neculce (prima jumătate a secolului al XVIII-lea) Ienăchiță Văcărescu (sfârșitul secolului al XVIII-lea) etc. (v. Zafiu 2009, 296):

(19) *era făméie rapitoare, precum spun și de vréme ce au otrăvit pe cumnatu-său, pre Simion vodă (de va hi așea) și de frica lui Dumnedzău depărtată* (Costin 64, apud Zafiu 2009, 296).

(20) *Dar mă mir cum încape acest lucru, că întâi scrie ca au răscumpărat-o de la turci, închinată de nevoie, ș-apoi să o zidească, cum va hi acel lucru?* (Costin 266, apud Zafiu 2009, 296).

(21) *Măcără că nu știm carii mai fireș limba îș vorbeaște, ceștia ce prin ceaste*

⁸ Aceste contexte eventuale sau supozitive necesită o analiză aprofundată din punctul de vedere al unui corpus largit ca număr de ocurențe și ca spațiu temporal. Părerea noastră este că în „devenirea” sa ca formă de prezumtiv, turnura o *cânta* a gramatizat (a absorbit inerent) astfel de structuri discursive explicit ilocuționare; altfel spus, a gramaticalizat un întreg ansamblu referențial R (v. Popescu 2013), putând funcționa ca formă evidențială fără raportare explicită la sursa informațională (v. și Rossari *et al.* 2007).

părți lăcuiescu, carii s-au amestecat cu alte multe fealiuri de limbi, au ceia, căci tot în locul lor acolo să află. Însă orice va fi de aceasta nu știu (Cantacuzino, 197, 64, apud Zafiu 2009, 296).

(22) *Deci, vârandu-se supt elefantul pre care i să părea că va fi împăratul, omori pre elefant și, căzând elefantul mort preste dânsul, muri și el, acolo* (Antim Ivireanul 309, apud Zafiu 2009, 297).

(23) *Poate-fi, de or fi și scrise de Nicolai logofătul, dar or fi poate fi tănuite, și până acum la ivală n-au eșit* (Neculce 157, apud Zafiu 2009, 296).

(24) *Și cu acestu mijloc s-a săvârșit traghica moarte a lui sultan Ibrahim; însă nu știu dă* va fi adevărată aceasta (Văcărescu 57, apud Zafiu 2009, 296).

Toate aceste exemple prezentate anterior demonstrează nu numai creșterea numărului de ocurențe cu valoare modală a structurii discutate, dar și faptul că acest morfem verbal începe să se specializeze cu valoare prezumtivă în contexte în care această semnificație modală continuă să fie marcată (deja suplimentar, în secolul al XVIII-lea) de anumite verbe, adverbale sau expresii din aceeași zonă modală. Totodată, iese în evidență din contextele prezentate anterior folosirea preponderentă a verbului *a fi*, dar și alternarea formei canonice de V cu cea neaferezată.

Într-adevăr, aprox. din secolul al XVII-lea, ca urmare a diferențierii morfosintactice dintre formele auxiliarului și cele ale verbului lexical plin, apare în limbă invarianta V-Tipul 1, *oi + infinitiv* (Foi) – structură formată prin eroziunea formelor auxiliarului, care se înregistrează cu precădere în varianta populară scrisă. Acest nou morfem începe să dubleze tipul fundamental de V (*voi + infinitiv*) în utilizările sale deictice, dar și invarianta: *voi, vei, va + conjunctivul verbului lexical* (v. *infra* ex. 26) – exemple de acest tip întâlnindu-se chiar și în secolul al XVIII-lea (v. Zafiu 2009, 299). Textele din secolul al XVII-lea atestă utilizarea Foi în sistemul condițional, atât în protază, cât și în apodoză, cu valoare de potențial /probabil/ sau chiar de potențial /posibil/, acestea fiind de fapt contextele cheie care vor favoriza dezvoltarea valorii epistemice a V:

(25) *De n'a fi la prilej tot ți-om mulțami* (ISDB, p. 86, apud Călărășu 1987, 164).

(26) *Și el ca mine a să fie în lume nenorocit* (Conachi, *Poesii*, p. 48, apud Rosetti / Cazacu / Onu 1971, 569).

Însă, specializarea grupării *oi + infinitiv* ca formă inerentă (deci fără aportul contextual al altor mărci explicite) de prezumtiv începe să se dezvolte abia în secolul al XIX-lea, situație ilustrată și de literatura scrisă cu caracter de oralitate populară (v. *infra* ex. (27), (28), (29), (30)), pentru ca, deja la sfârșitul secolului al XIX-lea, în opera lui Ion Creangă, această formă verbală să apară integrată în construcții sintactice (indefinite – v. ex. (31) și (33), sau concesive, ca sub (32)) asemănătoare cu cele din limba actuală:

(27) *de unde o fi omul ăsta, mă?* (Costache Caragiali, TI XIX, 59, apud Zafiu 2009, 297).

(28) *Ce-o fi asta, neiculiță?* (Costache Caragiali, TI XIX, 60, apud Zafiu 2009, 297).

(29) *Ce fel de fință o fi asta, frățioare?* (Costache Caragiali, TI XIX, 60, apud

Zafiu 2009, 297).

(30) *E cam afumată cafeaua, cioară.//* - O fi, *blagoslovitule*. (Costache Caragiali, TI XIX, 59, apud Zafiu 2009, 297).

(31) *unul cică s-a dus odată bou la Paris, unde-a fi acolo ...* (Creangă, 159, apud Zafiu 2009, 297).

(32) *Așa a fi, n-a fi așa, zise mama, vreau să-mi fac* (Creangă, 159, apud Zafiu 2009, 297).

(33) *sau cine mai știe ce pricopseală a fi* (Creangă, 108, apud Zafiu 2009, 297).

Din parcursul diacronic prezentat anterior rezultă că:

(i) procesul de ‘regramatizare’ a formei de V-Tipul 1 (inițial varianta neaferezată) începe în secolul al XVII-lea și este vizibil deja la sfârșitul acestui secol pentru varianta *oi + infinitiv*, cu alte cuvinte, se produce simultan cu cel al structurii gerunziale discutate anterior. În urma acestui proces de ‘regramatizare’, forma cultă (neaferezată) a V-Tipul 1 (*va fi*) nu se va mai înregistra cu valoare de prezumtiv. Începând din secolul al XX-lea, această din urmă formă apare în texte doar cu valoare deictică și/sau conjecurală.

(ii) ca și în cazul structurii (*v*)*oi + fi + gerunziu*, și forma de prezumtiv *oi + infinitiv* își restructurează sistemul de referință temporală de la [viitor] la [prezent(-viitor)], deci la [non trecut].

Cu alte cuvinte, româna dispune, în zona de actualizare a modalității epistemicoinferențiale (și/sau a [evidențialității]), de forme proprii, rezultate fie prin specializarea unor formați prospective, așa cum se întâmplă în cazul formelor omonime cu V-Tipul 2, respectiv, cu V anterior, fie prin „reconvertirea” unor structuri care funcționau în aceeași zonă de expresie a prospectivului temporal.

3. Câteva concluzii

Înțelegând procesul de ‘regramatizare’ ca un ansamblu de schimbări semantico-sintactice care afectează un anumit item deja gramaticalizat și care poate antrena reorganizări de paradigmă sau poate conduce la crearea unor noi tipuri de opoziții la nivel de sistem, putem afirma că, în ipostaza lor actuală, formele canonice de V din limba română au parcurs sau se află încă în plin proces de ‘regramatizare’. Spre deosebire însă de franceză, spaniolă, italiană, unde s-a constatat că forma canonică de V a pierdut o mare parte din ocurențele temporale, dar a câștigat în plan modal și, mai cu seamă, în zona de expresie a [epistemicului probabil] și / sau a [evidențialității], limba română pare să urmeze traiectoria inversă, căci acest sistem lingvistic caracterizat inițial de polimorfism își specializează fiecare tipar prospectiv, formei canonice fiindu-i rezervată, începând cu secolul al XX-lea, zona exprimării deictice și cea a unei [conjecturi] slabe.

În limba română, V canonic suferă, am putea spune, o regresie în zona de actualizare a modalității epistemic, deoarece, spre deosebire de limba veche când se înregistrează în contexte eventuale sau supozitive și chiar cu valoare modală proprie, *voi + infinitiv* apare în româna actuală doar în exprimarea unei previziuni, deci cu caracter slab inferențial. În schimb, această formă stă la baza creării unor formați specializați, precum V-Tipul 2 (*oi cânta*) și FoiG ((*v*)*oi fi cântând*), morfeme verbale

cu rol inferențial puternic, care le apropie de valoarea V sintetic din limba italiană actuală.

Referințe bibliografice

- Andersen, Henning. 2006. *Grammation, regrammation and degrammation: tense loss in Russian*, în „Diachronica”, 23, 2, p. 231-258.
- Berea-Găgeanu, Elena. 1974. *Forme verbale de viitor cu auxiliarul «a fi» în limba română*, în „Limba română”, XXIII, 2, p. 97-111.
- Berea-Găgeanu, Elena. 1979. *Viitorul în limba română*. București: Tipografia Universității din București.
- Bybee, Joan, Perkins, Revere, William, Pagliuca. 1994. *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*. Chicago / Londra: The University of Chicago Press (Bybee et al. 1994).
- Călărașu, Cristina. 1987. *Timp, mod, aspect în limba română în secolele al XVI-lea – al XVIII-lea*. București: Tipografia Universității din București.
- Company Company, Concepción. 2006. *Tiempos de formación romance. II. Los futuros y los condicionales*, în Company Company, Concepción (editor), *Sintaxis histórica de la lengua española: La frase verbal*, vol. I. México: FCE, UNAM, p. 349-422.
- Corcheș, Cristina, Roman, Diana. 2011. *Observations on the regenerative capacity of grammatical structures: the Romanian present presumptive*, în Ciulei T. / Șandache, C. / Sandu, A. (editori). *Logos, Universalitate, Mentalitate, Educație, Nouitate. Secțiunea Filosofie și Științe Umaniste / Logos Universality Mentality Education Novelty. Section: Philosophy and Humanistic Sciences*, vol. 1. Iași: Editura Lumen, p. 309-324.
- Dimittrescu, Florica (coord.). 1978. *Istoria limbii române. Fonetică, Morfosintaxă, Lexic*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Fleischman, Suzanne. 1982. *The future in thought and language. Diachronic Evidence from Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- *** *Gramatica limbii române (GALR)*. (2005). vol. I: *Cuvântul*, vol. II: *Enunțul*. București: Editura Academiei.
- Graur, Alexandru. 1968. *Tendențele actuale ale limbii române*. București: Editura Științifică.
- Guțu Romalo, Valeria. (1968/2005). *Le futur en roumain aux XVI^e-XVIII^e siècles*, în „Revue Roumaine de Linguistique”, XIII, 5, p. 427-431; articol reluat în limba română în Guțu Romalo, Valeria. 2005. *Aspecte ale evoluției limbii române*. București: Humanitas Educațional, p. 152-155.
- Iliescu, Maria. 1999. *Pour un statut sémantique et syntaxique du «présomptif» roumain*, în Brusegan, Rosanna, Cortelazzo, M. A. (editori), *Il tempo, i tempi: omaggio a Lorenzo Renzi*. Padova: Esedra, p. 97-112.
- Iliescu, Maria. 2000. *Grammaticalisation et modalités en roumain: le futur déictique et épistémique*, în Coene, Martine, de Mulder, Walter, Dendale, Patrick, D'Hulst, Yves. (editori). *Traiani Augusti Vestigia Pressa Sequamur. Studia Linguistica in Honorem Lilianae Tasmowski*. Padova: Unipress, p. 429-441.
- Iliescu, Maria. 2007. *Româna din perspectivă romanică*. București: Editura Academiei.
- Iordan, Iorgu. 1975. *Stilistica limbii române*, ediția a II-a, București: Editura Științifică.
- Lehmann, Christian. 1985. *Grammaticalization: Synchronic Variation and Diachronic Change*, în „Lingua e Stile”, 20, 3, p. 303-318.
- Lindschouw, Jan. 2011. *L'évolution du système du futur du moyen français au français moderne: la réorganisation comme un cas de régrammation*, în „Revue de Linguistique Romane”, 75, 297-298, p. 51-98.
- Manoliu-Manea, Maria. 1993. *Valori narrative ale timpurilor trecute în Cronicile moldovenești*, în Manoliu-Manea, Maria, *Gramatică, pragmasemantică și discurs*. București: Editura Litera, p. 224-238.

- Meillet, Antoine. 1912. *L'évolution des formes grammaticales*, în Meillet, Antoine, *Linguistique historique et linguistique générale*. Paris: Honoré Champion, p. 130-148.
- Mihăescu, Haralamb. 1960. *Limba latină în provinciile dunărene ale Imperiului Roman*. București.
- Niculescu, Dana. 2011. *The grammaticalization of the future tense forms in 16th century Romanian*, în „Revue Roumaine de Linguistique”, 56, 4, p. 421-440.
- Orza, Rodica. 1966. *Forme de viitor în ALR*, în „Cercetări de lingvistică”, 2.
- Popescu, Cecilia-Mihaela. 2009. *La grammaticalisation du présomptif en roumain*, în „Revue Roumaine de Linguistique”, 54, 1-2, p. 151-160.
- Popescu, Cecilia-Mihaela. 2013. *Viitorul și condiționalul în limbile romanice. Abordare morfosintactică și categorizare semantică din perspectivă diacronică*. Craiova: Editura Universitaria.
- Popescu, Cecilia-Mihaela. 2015. *Exprimarea ‘potențialului’ și a ‘irealului’ în latină, franceză și română*. Teză de doctorat. Craiova: Editura Universitaria.
- Popescu, Cecilia-Mihaela. 2017. *Evoluția sistemului formelor prospective din limba română, un exemplu de regramatizare*, în Stanciu Istrate, Maria, Răuțu, Daniela (editoare), *Lucrările celui de-al VI-lea Simpozion Internațional de lingvistică. Omagiu domnului academician Marius Sala, la aniversare*. București: Editura Univers Enciclopedic Gold, p. 624-635.
- Rosetti, Alexandru, Cazacu, Boris, Onu, Liviu. 1971. *Istoria limbii române literare*, vol. I. *De la origini până la începutul secolului al XIX-lea*, ediția a 2-a. București: Editura Minerva.
- Rossari, Corinne, Cojocariu, Corina, Ricci, Claudia, Spiridon, Adriana. (2007). *Devoir et l'évidentialité en français et en roumain*, în „Discours. Revue de linguistique, psycholinguistique et informatique”, 1. Caen: Presses Universitaires de Caen, p. 2-15 și în Internet : <<http://discours.revues.org/116>>.
- Slave, Elena. 1957. *Prezumtivul*, în „Studii de gramatică”, 2, p. 53-61.
- Țăra, George-Bogdan. 2009. *Viitorul cu a avea în traducerea textelor sacre*, în „Text și discurs religios”, vol. I. *Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”*, p. 147-154.
- Zafiu, Rodica. 2002. *Evidențialitatea în limba română actuală*, în Pană-Dindelegan, Gabriela (editor), *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale*, București: Editura Universității din București, p. 127-144.
- Zafiu, Rodica. 2009. *Interpretări gramaticale ale prezumtivului*, în Zafiu, Rodica, Croitor, Blanca, Mihail, Ana-Maria. (editoare), *Studii de gramatică. Omagiu Doamnei Profesoare Valeria Guțu Romalo*. București: Editura Universității din București, p. 289-30.
- Zamfir, Dana, Mihaela. 2007. *Morfologia verbului în dacoromana veche (secolele al XVI-lea - al XVII-lea)*. București: Editura Academiei.

Eliana POPEȚI
Ana-Maria RADU-POP
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Caracteristici ale predării limbii române studenților din comunitățile românești din Republica Serbia: prefigurarea unui manual

Abstract: (Teaching Romanian to students from the Romanian communities in Serbia: characteristics and difficulties) When teaching Romanian as a foreign language, we need to look at a special category, namely the Preparatory year students who have to reach a B1 level in Romanian within a year. There is great ethnic and linguistic diversity among these students, which would require the existence of textbooks to correspond to their specificity that is firstly defined by their mother tongue. In our communication, we will try to present the characteristics of teaching Romanian as a foreign language to first year students from the Romanian communities in Serbia. We will start from the results obtained following a teaching experiment carried out on a sample of 40 students. We believe these results entitle us to support the importance of compiling teaching materials that should meet the students' needs, which are not taken into consideration by the general textbooks for foreigners.

Keywords: Romanian as a foreign language, Romanian communities in Serbia, Preparatory year, teaching experiment, teaching materials.

Rezumat: În cadrul predării limbii române ca limbă străină, o categorie aparte este constituită de studenții anului pregătitor, care în decursul unui an trebuie să ajungă cel puțin la nivelul B1 în ceea ce privește cunoștințele de limba română. Există o mare diversitate etnică și lingvistică în rândul acestor studenți, fapt ce ar necesita existența unor manuale care să răspundă și să corespundă specificului acestora, specific determinat în primul rând de limba lor maternă. În comunicarea noastră, vom încerca să prezentăm particularitățile predării RLS studenților din comunitățile românești din Republica Serbia înmatriculați în anul pregătitor. Vom porni de la rezultatele obținute în urma unui experiment didactic realizat pe un eșantion de 40 de studenți, rezultate care ne îndreptăesc, credem noi, să susținem importanța întocmirii unor materiale didactice care să vină în întâmpinarea nevoilor acestor cursanți, nevoi de care manualele generale pentru străini nu țin, în mod absolut firesc, cont.

Cuvinte-cheie: limba română ca limbă străină, comunități românești din Serbia, an pregătitor, experiment didactic, materiale didactice.

1

În contextul unei mobilități a populației fără precedent, interesul pentru învățarea/predarea limbii române ca limbă străină a crescut semnificativ, astfel că RLS a devenit o disciplină din ce în ce mai vizibilă în ultimii ani, bibliografia în domeniu îmbogățindu-se cu manuale și cursuri prin care autorii au încercat, în principal, să se conformeze modelului instituit de *Cadrul european comun de referință pentru limbi (CECRL)*.

Preocupări consistente și constante au existat și înainte de apariția *Cadrului european comun de referință pentru limbi*, specializarea *Anul pregătitor de limba română pentru cetățenii străini* reprezentând, de-a lungul ultimelor cinci decenii, un

¹ A se vedea Benedict Anderson, *Imagined communities, reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Editura Verso, 2006.

imbold pentru specialiștii români de a-și îndrepta atenția asupra metodicii predării limbii române ca limbă străină, dar și asupra elaborării materialelor necesare în procesul didactic.

Specificul programului de studii Anul pregătitor de limba română pentru cetățenii străini

Anul pregătitor presupune un program prin intermediul căruia studenții care intenționează să înceapă un ciclu de studii la o universitate din România pot obține, pe lângă competențele generale de comunicare în limba română (conform descriptorilor de nivel B1 din CECRL), și competențe generale, și specifice de comunicare lingvistică profesională în următoarele domenii: matematică și științe ale naturii; științe ingineresti; științe biologice și biomedicale; științe sociale; științe umaniste și artă; știința sportului și educației fizice. Dobândirea acestor competențe lingvistice profesionale, alături de durata (două semestre) și de numărul de ore alocat (25 ore/săptămână)² diferențiază anul pregătitor de orice alt curs de RLS (Sicoe 2018). Acest fapt se reflectă și în materialele existente, o parcurgere a bibliografiei întocmite de Victoria Moldovan privind limba română ca limbă străină evidențiind faptul că o parte consistentă dintre titluri include sintagma *an pregătitor*, cele mai multe fiind elaborate în deceniile al șaptelea și al optulea ale secolului trecut (Moldovan 2012).

În ceea ce privește publicul-țintă și limba în care sunt redactate materialele, există cursuri și studii dedicate vorbitorilor de limba arabă (Bițună 2014) engleză (Doca 2008) sau maghiară (Zsigmond 1993), altele au cerințele și explicațiile traduse într-una și/sau mai multe limbi de circulație internațională (Pop, Moldovan, Frențiu, Uricaru), însă cele mai multe se adresează străinilor în general și nu vorbitorilor unei limbi anume.

O categorie aparte în rândul celor care urmează cursuri de limba română ca limbă străină și care nu a intrat în atenția autorilor de materiale privind RLS o constituie studenții din comunitățile românești din Serbia. Aceștia sunt o prezență constantă și relativ numeroasă în cadrul anului pregătitor din cadrul Facultății de Litere a Universității de Vest din Timișoara. Cei mai mulți provin din estul Republicii Serbia și doar un număr redus din Voievodina. În timp ce comunitatea românească din Voievodina beneficiază de educație în limba maternă, având o tradiție îndelungată în acest sens (Măran 2014), pentru vorbitorii graiurilor românești din partea de est a Republicii Serbia învățământul în limba română este mai puțin accesibil, astfel că idiomurile locale, diversificate și neunitare, sunt folosite cu preponderență doar în variantă orală, studenții neavând contact cu limba literară.

Specificul acestei categorii de cursanți este dat tocmai de această cunoaștere a unui idiom românesc, fapt ce, pe de-o parte, creează avantajul de-a începe cursurile anului pregătitor de la o bază considerabilă de comprehensiune a limbii române, însă, pe de altă parte, presupune și probleme inerente trecerii de la înțelegerea și vorbirea unui grai la varianta literară a acestuia.

² Vezi în acest sens planul de învățământ al programului *Anul pregătitor de limba română pentru cetățenii străini* din cadrul Facultății de Litere, Istorie și Teologie al Universității de Vest din Timișoara, <https://litere.uvt.ro/wp-content/uploads/2014/07/2017-2018-Planul-de-Invatamant-APLRCS.pdf>, accesat în 20.02.2018.

Studiu de caz

Pentru o mai bună evidențiere a specificului acestei categorii de cursanți și pentru a ilustra necesitatea elaborării unor materiale destinate lor, am făcut un studiu de caz împreună cu studenții înscriși în *Anul pregătitor de limba română pentru cetățenii străini* la Facultatea de Litere, Istorie și Teologie din cadrul Universității de Vest din Timișoara. Studiul de caz a avut loc în perioada octombrie 2016-martie 2017 și s-a desfășurat în două etape. Prima etapă a constat din activitatea didactică prevăzută pentru semestrul I în planul de învățământ³, iar cea de-a doua a presupus elaborarea și, ulterior, lecturarea unor texte de către studenți în luna martie a anului 2017.

Grupa supusă acestui experiment a fost alcătuită din studenți care cunoșteau varianta orală a unor graiuri vorbite în comunitățile românești de pe teritoriul Republicii Serbia și care nu au folosit niciodată aceste idiomuri în scris. Testul de stabilire a nivelului pe care l-au dat la începutul anului universitar a evidențiat faptul că studenții au niveluri variate de competență în limba română, în funcție de situația familială și de statutul limbii române în comunitățile din care provin. Prin urmare, în fața unui grup de studenți cu un nivel relativ bun de înțelegere (B1), dar cu competențe limitate de exprimare, citire sau scriere în limba română literară (A1-A2), am considerat potrivit să folosim conținuturile didactice stabilite în CECRL pentru nivelul A1-A2. Ca suport didactic, am optat pentru un manual elaborat pe baza *Cadrului european comun de referință pentru limbi* (CECRL), realizat de Elena Platon, Ioana Sonea, Dina Vilcu, *Manual de limba română ca limbă străină (RLS) A1-A2*. Prin acest studiu de caz, am încercat, în principal, să verificăm în ce măsură materialele existente pentru predarea RLS se dovedesc a fi eficiente și într-o situație ca cea descrisă mai sus.

În ceea ce privește activitatea didactică desfășurată până în momentul în care studenții au trebuit să redacteze textele presupuse de cea de-a doua etapă a studiului de caz, principalele probleme cu care ne-am confruntat au fost de natură fonetică și lexicală. Deși cu diferențe evidente față de limba română literară, pronunția în grai nu afectează comunicarea – studenții înțeleg ce li se spune și, la rândul lor, se fac înțeleși, astfel că pentru aceștia nu există o nevoie stringentă de a-și însuși pronunția literară. În ceea ce privește lexicul, cunoașterea termenului regional pentru o anumită realitate constituie deseori un impediment major în învățarea termenului literar, acesta din urmă fiind simțit ca fiind inutil. Cu toate acestea, spre deosebire de pronunție, folosirea unui lexic regional⁴ și/sau necunoașterea unor termeni neologici pot crea neînțelegeri, respectiv dificultăți în actul de comunicare, astfel încât studenții își însușesc cu mai mare ușurință cuvinte noi (chiar și pentru noțiuni pentru care au un echivalent în grai) decât elemente de pronunție.

Referitor la textele presupuse de cea de-a doua etapă a experimentului, primul a fost o legendă din regiunea natală despre un sit natural, un monument, un castel sau orice altă legendă auzită sau citită. Am optat pentru legendă pentru a le oferi studenților

³ A se vedea *Planul de învățământ* aferent anului universitar 2016-2017 online la URL https://litere.uvt.ro/wp-content/uploads/2014/07/2016-2017_PL-inv_AnPreg.pdf, accesat în 02.05.2017.

⁴ Trebuie menționat și faptul că graiurile vorbite de românii din Republica Serbia nu sunt unitare, cursanții înșiși remarcând, în repetate rânduri, diferențe lexicale între acestea (de ex., *a sforăi* este, în unele zone *a hârconi*, iar în unele *a sfârăi* etc.), astfel că studenții simt într-o oarecare măsură necesitatea învățării unui termen supradialectal, care să fie înțeles de toți, indiferent din ce parte a Serbiei provin.

prilejul de a expune un text cunoscut și de a observa, în acest fel, în ce grad se manifestă influența graiului învățat acasă. Cel de-al doilea text a presupus relatarea unei călătorii cu avionul pe ruta Timișoara-București pe baza unor imagini a căror descriere impunea folosirea unui lexic neologic.

Din analiza acestor materiale și din modul în care au fost ele citite se desprind câteva observații cu caracter mai general⁵, observații valabile și în cazul altor grupe de studenți din comunitățile românești din Republica Serbia cu care am lucrat în cadrul anului pregătitor. Astfel, evaluarea lexicului utilizat în cadrul legendelor povestite în scris, arată progrese în raport cu nivelul studenților din momentul testării de la începutul anului. În ciuda acestor progrese, limba vorbită combină adesea lexicul din grai cu variante literare ale limbii române, în funcție de situația fiecăruia. Probleme continuă să fie și în ceea ce privește ortografierea unor forme (greșelile apar sub influența limbii sârbe și/sau a tendinței de a scrie cu forme ale graiului local) și a utilizării unor clase lexico-gramaticale (articolul, în special articolul definit feminin, unde, în mod repetat, nu se acordă atenție diferenței dintre *ă* și *a*, dar și articolul definit masculin; acordul substantivului cu adjectivul în gen și număr; utilizarea adjectivului în poziție anterioară față substantiv; acordul verbului cu pronumele etc.). În sprijinul celor menționate mai sus, aducem niște exemple:

La noi în țară este legenda despre multe munți fiecare dintre ele a luat nume din vrio situație. Acasta munte se numește Jelena pentru că: au fost o fetiță de cinci ani care a mers cu bunica ei pe munte cu stâna de oi și capre. O capruță mică a sărit de pe piatră pe piatră și fata a plecat la fel după capră. Unde sa întâmplat că capra a picat și a rănit piciorul. Fata a plecat la capră și sa uitat jos la ea. Bunica sa uitat la ea, dar stânca a plecat. Bunica a zberat: Jelena, atenție, uităce, stânca! Jelena na vrut să lase capra și stânca la omorât prea amândoua. De la asta situație, muntele a luat acașt nume.

Acum pe muntele este o cruce foarte mare în locul unde Jelena a murit și este mare casă turistică la vârful muntei.

Aproape de asta loc merge și trenul az.

Cruca pe munte seara este toată în becuri.

Sub asta munte este mic oraș care se numește Kućevo. Să duce povestă că Jelena să vede în fiecare zi când se duc oameni la casă în vrf, dar nu este fetițe, numai iesă ca porumbel alb.

În orașul meu este un pod mic. Să spune că acolo când trebuie să se întâmple ceva rău, o femeie să vede cum merge peste pod. Este legenda că o femeie a avut un accident. S-au dat sub pod și acolo a murit.

Acum când se vede femeia aceasta sigur o să se întâmple ceva. Des să face accidenturi cu mașina, la fel zboară cu mașina sub pod.

Femeia e îmbrăcată în fusta lungă, neagră și are jacetă albă, numai atât. Să mai spune că atunci când se vede cu un câine, că merge, atunci unul dintre ei o să moară.

⁵ O analiză detaliată a textelor elaborate de către studenți în cadrul acestui experiment va constitui subiectul unui alt articol.

Nu departe de oraș care se numește Bor, se folosește un lac. Înainte o suta de ani, a trăit o bunică, ea avut casă care nu este mare, dar ea avut mult animale. Acolo ea a fost singură, nu avut copiii. După un timp, oamenii a hotărât să fac lacuri unde a fost bunică, unde a avut casă, dar ea nu a vrut. Ea a pus anatema pe el, și a aruncat un crucia și a spus să se în fiecare an înecă un om. Și a fost așa din păcate.

La nivelul exercițiului de creație în care studenții au trebui să-și imagineze călătoria unui pasager cu avionul și să folosească un lexic neologic indus de imaginile selectate (centură de siguranță, control de securitate, turbulențe etc.), greșelile de natură gramaticală și de scriere s-au dovedit aproape similare textelor despre legende, în ciuda faptului că acest context reprezintă o situație cotidiană care impune un lexic neîntâlnit în idiomurile românești vorbite, într-o măsură sau alta, de către studenți.

Andrei a mers la aeroport să întâlnească cu prieten cunoscut. După vorbit cu prieten, să dus la o cafea pentru că a avut nevoie de internet. A verificat dacă totu e bun legat de decolare. A trecut control de securitate, după aia sa dus la control. Avionul a zburat. Pilot a spus că pasageri trebuie să se lege, ca o să fie probleme. Zborul a trecut liniștitoare, lumina a catat la televizor până la un moment când avionul a intrat în zăpada. Avionul a trimis SOSsignal. După aia, avionul a terizat pe pistă.

Andrei trebuie să calătorească cu avionul la ora 8.30. El merge în Bulgaria. El are puțin bagajul, el are numai o valiză. Trebuie să fie acolo o ora mai devreme. Când vine la aeroport, Andrei are timpul liber să bea cafea. După ce, Andrei merge să face check-inul. După ce, Andrei trece control de securitate. A intrat în avionul și Andrei trebuie să pună centura de siguranță. Zbor a fost placut și comfort. Andrei se uită la televizor și bea suc.

Andrei îi place să calătorească și acest weekend merge în Belgrad cu avion. Andrei a venit la aeroport în ora 11.00 pentru că zboară a fost la ora 12.30. La ora 11.30 Andrei a stresat pentru că zboară la Belgrad a anulat. Andrei a mers în restaurant și a baut cafea și a mâncat 3 mare shaormă și 2 mici crispy shaormă. Apoi prânz, Andrei a luat telefon și a uitat video pe Youtube. La ora 4.00 a mers la check-in. Bilet a fost valid și Andrei trebuie să merge la control de securitate. Acolo, Andrei a avut problemă pentru că a avut ilegal mare cuțit, dar Andrei a plătit amenda și a continuat calătorească. Zboară a fost bine când fulger a lovit avion. Andrei nu a stresat pentru că a adormit. Pilotul a recăștigat controlul și a aterizat la aeroport la Belgrad.

În ceea ce privește lectura textelor, aceasta a evidențiat faptul că, din punctul de vedere al pronunției, studenții nu au înregistrat progrese semnificative față de începutul anului universitar, existând în continuare aceeași tendință de a pronunța ca în graiul de acasă sau/și de a pronunța ca în limba sârbă anumite litere sau grupuri de litere.

Un manual de limba română pentru etnicii români din Republica Serbia

Pe baza studiului de caz realizat, precum și din experiența noastră didactică se conturează necesitatea unui manual conceput special pentru studenții străini proveniți din comunitățile românești în discuție, aceștia având, așa cum am mai menționat, datorită cunoașterii, în grade diferite, a unor graiuri românești, un profil diferit de al altor cursanți dornici să învețe sau să-și îmbunătățească cunoștințele de română. În cazul lor, nu este vorba de învățarea propriu-zisă a unei limbi noi, ci de o trecere de la grai la varianta literară, cu tot ce presupune un astfel de proces. Amintim aici lucrarea *Să învățăm corect românește / Tanuljunk helyesen románul* a lui Adám Zsigmond, elaborată pentru publicul maghiar cunoscător al limbii române, dar care dorește să-și îmbunătățească cunoștințele de română, lucrare care, *mutatis mutandis*, ar putea constitui un reper important în elaborarea unui material de învățare a limbii române pentru studenții din comunitățile românești din Serbia:

„Materialul de limbă prezentat este aproximativ cel cuprins în gramaticile tradiționale, în special în *Gramatica Academiei* și în manualul *Helyesen románul*, însă, având în vedere obiectivele practice propuse, am omis sau am tratat pe scurt unele probleme mai mult teoretice, iar pe cele strâns legate de vorbirea și scrierea corectă, de însușire a normelor gramaticale ale limbii române, le-am expus mai detaliat.

În capitolele de **fonetică** și de **ortografie** se acordă o atenție deosebită fonemelor specifice limbii române, în comparație cu cele din limba maghiară, dându-se totodată indicațiile necesare privind pronunțarea și redarea în scris, în diverse situații fonologice și morfologice, a acestor foneme.

În privința **vocabularului**, în completarea prezentării mijloacelor de îmbogățire, sunt tratate și probleme speciale de lexic, nelegate de gramatică, dar indispensabile pentru cunoașterea mai aprofundată a unei limbi. Așa se explică prezența unor paragrafe ca: fondul principal lexical (alapvető szókincs) și masa vocabularului (ellentétes értelmű szavak), locuțiuni, expresii, construcții sintactice (állandó szókapcsolatok, kifejezések, mondattani szerkezetek)” (Zsigmond 1993, 5-6).

Prin urmare, manualul elaborat de Adám Zsigmond are în vedere trei elemente-cheie în procesul de însușire a limbii literare de către vorbitorii de maghiară – fonetica, ortografia și vocabularul, aspecte asupra cărora, așa cum am văzut, trebuie insistat și în cazul studenților care provin din comunitățile românești din Republica Serbia. După cum precizează și autorul amintit, într-un material ca cel pe care-l propunem, accentul nu trebuie să cadă pe aspecte de natură teoretică, ci pe repetarea prin exerciții cât mai variate a aspectelor despre care se știe că ridică probleme. Astfel, dacă avem în vedere aspectele de natură fonetică, în cazul nostru e vorba, pe de-o parte, de tendința cursanților de a pronunța în limba română literară ca în graiul învățat în familie, pe de altă parte, de influența limbii sârbe asupra scrierii și citirii unor litere sau grupuri de litere. Prin urmare, în capitolul consacrat foneticii vor figura exerciții al căror principal este scop renunțarea la pronunția în grai în situații în care se impune folosirea limbii literare (de exemplu, *bătrânețe/bătrânează, tânăr/tiner, bobotează/bobocează, pe/pră* etc.), precum și exerciții care să-i ajute pe studenți să nu mai apeleze la normele limbii sârbe atunci când scriu și citesc în limba română (de exemplu, se va insista asupra

pronunției lui *j* și *c*, a lui *ce*, *ci*, *ge*, *gi* etc.). Deoarece problemele de această natură s-au dovedit a fi cel mai greu de surmontat, exercițiile de ortografie și ortoepie nu trebuie să figureze doar în capitolul consacrat lor, ci trebuie să se regăsească pe tot parcursul manualului, indiferent de tema sau de problema gramaticală abordată.

Ca urmare a faptului că majoritatea acestor cursanți folosesc graiul românesc doar în situații limitate de comunicare, mai exact în spațiul restrâns al casei și al comunității locale, în rest servindu-se de limba sârbă literară, puși în situația de a comunica în situații care depășesc cadrul amintit, chiar dacă cunosc structurile gramaticale, nu au și un vocabular pe măsură. Prin urmare, dacă manualele pentru străini prezintă o tematică standardizată, pentru cursanții în discuție se va avea în vedere o tematică prin intermediul căreia să fie introdus și exersat în special un lexic neologic, mai puțin cunoscut graiurilor românești de pe teritoriul Serbiei.

În perioada actuală, didactica limbii române ca limbă străină se situează la confluența dintre o tradiție de câteva decenii și schimbările determinate de grupuri de studenți cu profil diferit de cel al majorității străinilor care învață limba română. Studenții din comunitățile românești din Republica Serbia reprezintă, cel puțin pentru Universitatea de Vest din Timișoara, o categorie importantă de cursanți, atât din perspectiva numărului acestora, în creștere, cât și din perspectiva faptului că provin din comunități românești dintr-o țară vecină. Existența unui manual pentru un astfel de public ar veni în completarea bibliografiei din domeniu și ar putea constitui un punct de plecare pentru cercetări ulterioare.

Bibliografie

- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined communities, reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.
- Doca, Gheorghe. 2008. *Learn Romanian: course for English speakers*. București: Niculescu.
- Bițună, Gabriel. 2014. *Manual de limba română*. București.
- Măran, Mircea. 2014. *Primary and secondary Rom,anian education system in P.A. Voivodina – the Republic of Serbia*, în *Analele Universității „Eftimie Murgu” din Reșița, fascicula de științe social-umaniste*, anul II, nr. 1 /2014.
- Moldovan, Victoria. 2012. *Bibliografia românei ca limbă străină*, ed. rev. Și completată de Antonela-Carmen Suciu, Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene.
- Platon, Elena, Ioan Sonea, Dina Vilcu. 2012. *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). A1-A2*. Cluj-Napoca. Casa Cărții de Știință.
- Pop, Liana, Moldovan, Victoria Frențiu, Rodica, Uricaru, Lucia. *Autodidact*. Online la URL <http://autodidact.granturi.ubbcluj.ro/ro/manuale.html>. Accesat la 08.04.2017.
- Sicoe, Cristina. 2018. *Particularități ale predării RLS la anul pregătitor. În căutarea manualului ideal*, în Paul Nanu, Emilia Ivancu (editori), *Limba română ca limbă străină. Metodologie și aplicabilitate culturală*, file:///D:/Downloads/LRLS_Nanu_Ivancu_PDF.pdf, p. 11-24.
- Zsigmond, Ádám. 1993. *Să învățăm corect românește / Tanuljunk helyesen románul*. București: Editura Științifică.

Roxana ROGOBETE
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Scriitori de origine română în spațiul germanofon (C.D. Florescu, A. Veteranyi, D. Ranga, C.M. Florian)

Abstract: (Romanian-born Writers in German-Language Space (C.D. Florescu, A. Veteranyi, D. Ranga, C.M. Florian)) The debates regarding the literary canon have dealt, during time, with the aspect of migration, which sometimes brought difficulties in situating authors in a certain national canon. The present study focuses on Romanian-born writers established as German-language authors in German-speaking areas after 1990. The most successful of them, Cătălin Dorian Florescu, accepted all his reading by the Swiss critics, gathering different classifications such as „Romanian-born German writer”, „Romanian-born European writer in German language”, „Romanian-born Swiss author”, the last one being used in the last years. Aglaja Veteranyi and Dana Ranga (much less known in Romania) performed not only literature, but also other arts, while Claudiu M. Florian is the only author who re-writes his texts in Romanian. The paper will therefore analyze elements that can argue these authors’ framing within the contemporary German-language literature, while they can also stand for the Romanian culture.

Keywords: German-language literature, migration, migration literature, literary canon, contemporary literature

Rezumat: Discuțiile legate de canonul literar s-au lovit, de-a lungul timpului, de aspectul migrației, care a presupus uneori dificultăți în ceea ce privește situarea unor scriitori într-un canon național sau altul. Prezentă comunicare se va focaliza asupra unor scriitori de origine română afirmați ca autori de limbă germană în spațiul germanofon după 1990. Cel mai de succes dintre ei, Cătălin Dorian Florescu, s-a pliat pe receptarea primită în Elveția, trecând prin calificări de la „scriitor român de limbă germană”, „scriitor european de origine română și de limbă germană”, la „scriitor elvețian de origine română”, cu care a fost „canonizat” în ultimii ani. Aglaja Veteranyi și Dana Ranga (mult mai puțin cunoscută în România) se manifestă nu numai în literatură, ci și în alte arte, în timp ce Claudiu M. Florian este singurul dintre autorii menționați care își rescrie textele și în limba română. Lucrarea va analiza, așadar, factorii care pot argumenta încadrarea acestor scriitori în literatura contemporană de limbă germană, dar care păstrează, la nivel textual sau de receptare, coloratura spațiului românesc.

Cuvinte-cheie: literatură de limbă germană, migrație, literatură migranță, canon literar, literatură contemporană

Preambul

Demersul de față face parte dintr-un studiu mai amplu, în care cercetăm premiul literar intitulat Adelbert-von-Chamisso, acordat în perioada 1985-2017 de către Robert-Bosch-Stiftung, sprijinit pentru o perioadă de Institut Deutsch als Fremdsprache din cadrul Ludwig-Maximilians-Universität München și Bayerische Akademie der Schönen Künste. Inițial, premiul a fost conceput pentru autori de origine străină care aleg sau sunt nevoiți să migreze în spațiul germanofon și nu scriu în limba maternă, ci în limba germană. Însă în cei 33 de ani de existență se pot remarca destule inconsecvențe în acordarea premiului, așa că ne punem problema validității acestuia, dar și a scopului acestei forme de „instituționalizare” a unor autori, de conturare a unui

eventual canon literar, chiar dacă acest „canon al literaturii migrante” este acuzat de faptul că „marginalizează”, de fapt, scriitorii.

Este clar, prin urmare, că avem de a face cu un canon al literaturii de limbă germană, nu cu un canon al literaturii *germane*, pentru că sunt vizați autori din întreg spațiul germanofon (Germania – de fapt, „cele două Germanii” –, Elveția și Austria). Dintre autorii (proveniți de pe teritoriul românesc) care au avut vizibilitate în acest spațiu după 1990 și au scris în germană am selectat patru nume: Cătălin Dorian Florescu, Aglaja Veteranyi, Dana Ranga și Claudiu M. Florian. Primii trei au fost menționați în cadrul premiului Chamisso; ultimul a primit premiul Uniunii Europene pentru Literatură în 2016. L-am ales pe Florian pentru că ni s-a părut un bun contra-exemplu, el fiind vorbitor nativ de germană. Ne interesează, în cazul acestor autori, modul în care aceștia pot fi incluși într-o literatură națională, în speță română, sau doar în cadrul literaturii de limbă germană, și criteriile cu care putem opera în cazul lor în modelarea unui canon (lingvistic, spațial sau, mai larg, cultural – vezi Gheorghiuță 2014).

Cătălin Dorian Florescu – drumul către scriitorul elvețian Catalin Dorian Florescu.

Cel mai cunoscut dintre cei patru autori amintiți este cu siguranță Cătălin Dorian Florescu, timișorean de origine. Născut în 1967, Cătălin Dorian Florescu se stabilește în 1982 cu familia în Zürich, parcurs biografic ce poate fi regăsit în romanul *Vremea minunilor*¹. După o pregătire în psihologie, își începe în 2001 cariera de scriitor de limbă germană. Textele sale sunt, parțial, literaturizarea unor istorii personale, care aparțin sau nu autorului, căci fiecare roman al său aduce mai degrabă o muncă de cercetare decât de construcție a unor noi lumi, așa cum declară în urma unei burse primite despre munca la romanul *Der Mann, der das Glück bringt (Bărbatul care aduce fericirea)*, apărut în 2016 și încă netradus): „Ich führte meine Recherchenarbeit am geplanten neuen Roman fort”².

Care sunt circumstanțele inițierii unei astfel de activități literare? Problemele de sănătate îl „obligă” să își deschidă drumurile unor explorări ficționale, nu fizice, iar, deși o recunoaște rar, migrația devine un catalizator:

„În România n-aș fi devenit niciodată scriitor. Îmi lipseau temele, care mi-au venit prin exil. [...] Emigrația m-a mai format. A fi întotdeauna un altul, un străin, a vorbi limbile cu accent, a căuta să vorbești bine, dar întotdeauna să ai un accent

¹ Informații biografice apar și pe site-ul propriu, <http://www.florescu.ch/die-biographie.shtml>: „În 1976 avea loc prima călătorie cu tatăl său către Italia și Statele Unite ale Americii. Întoarcere către România – opt luni mai târziu. În 1982 o nouă călătorie, cu ambii părinți, în Vest. De atunci rezident în Elveția” (trad. noastră). De asemenea, în interviul acordat lui Andrei Crăciun, *Minunata viață a lui Cătălin Dorian Florescu, scriitor*: „Cătălin Dorian Florescu are 47 de ani. S-a născut la Timișoara, iar la nouă ani, bolnav fiind (era până de curând suspect de Charcot-Marie, o boală care atrofiază mușchii și care nu îi permite să se deplaseze decât cu greutate; de trei-patru ani, diagnosticul a fost însă pus sub semnul întrebării, iar Florescu trăiește fără să știe exact care îi e boala), a plecat prima oară din România cu tatăl său, în căutarea unui tratament. S-au întors în Banat, iar Cătălin a susținut cu brio admiterea la liceu. În 1982, familia Florescu a fugit definitiv din țară. S-au stabilit în cele din urmă la Zürich, în Elveția, unde scriitorul trăiește încă” (Crăciun 2014).

² Cătălin Dorian Florescu, secțiunea *Die News*, disponibilă online la <http://florescu.ch/>: „Mi-am continuat cercetarea la noul roman pe care îl plănuiesc.” (trad. noastră).

care te dă de gol că nu ești de acolo... Treaba asta de a nu fi acasă niciunde și totuși a fi acasă și a fi onorat și apreciat și acceptat. [...] Lucrurile acestea m-au determinat: boala, emigrația, căutarea unei coerențe în viață, încercarea de a nu mă dezumaniza sau chiar de a mă întoarce atunci când am mers pe drumuri greșite.” (Florescu în Crăciun 2014)

În Elveția, C.D. Florescu se confruntă cu apartenența la o dublă minoritate: întâi, la cea lingvistic-etnică, iar apoi la cea a persoanelor cu diferite dizabilități. Modul în care societatea elvețiană gestionează această chestiune însă nu i-a pus niciodată probleme, dimpotrivă. După o perioadă în care publicul încă se întreba dacă volumele apărute în spațiul german sunt traduceri din altă limbă, C.D. Florescu a devenit parte a „deutschschweizer Literatur” (literatură elvețiană de limbă germană) – unde sunt incluși și alți autori precum Aglaja Veteranyi, Dragica Rajčić, Dante Andrea Franzetti, Yusuf Yesilöz (Spoerri 2009, 159). Scriitorul de origine română se bucură de o promovare care nu ține cont de originea est-europeană: „Sunt acceptat 100%. Pot să-mi spun părerea, sunt împins înainte de forurile culturale, sunt promovat, sunt citit” (Florescu în Crăciun 2014). Chiar dacă, la nivel global, discriminările încă există, din punct de vedere cultural, multiculturalitatea statului obligă la o vizibilitate echidistantă, care lasă numai publicul să își stabilească preferințele.

Alegerea limbii germane pare a fi o urmare firească a parcursului biografic, dar și o chestiune de circumstanță:

„Am transformat ceea ce sunt în a deveni ceea ce pot. Am devenit vorbitor și scriu în limba germană pentru că pot. Asta a fost primordial, nu a fost o chestie conștientă. Al doilea lucru pe care-l consider o minune e că în Elveția nu am devenit o victimă. Ok. Am ajuns în Elveția, mi-am pierdut limba natală așa că nu-mi mai urmăresc pasiunea, o las, că doar are de-a face cu limba. Nu e ca pictura, pe care o poți face oriunde. Dar eu n-am gândit niciodată așa. Întotdeauna am avut o gândire optimistă asupra mea pentru că eu trebuie să fiu optimist. Nu-mi pot permite să nu fiu. Dacă aș fi pesimist nu aș mai face doi pași afară din Zürich” (Florescu în Mixich 2010).

Primul volum publicat, *Wunderzeit* sau *Vremea minunilor*, începe la granița dintre România și Iugoslavia („in diesem geographischen Niemandsland”, Spoerri 2009, 159): personajul Alin Teodorescu rememorează viața sub dictatură, plecarea în Italia cu tatăl, apoi în America, întoarcerea în România și actuala încercare de a fugi definitiv din România. Pendulările protagonistului par că sunt inițial provocate de boala Charcot-Marie – care a fost suspectată (până de curând) de medici și în realitate, în cazul autorului:

„Mi-am început cariera literară acum 12 ani, cu un roman autobiografic, intitulat «Vremea Minunilor». Povesteam despre o copilărie socialistă, despre odiseea unui tată împreună cu fiul său prin lume, în căutarea unei vieți mai bune. Totul era inspirat din biografia mea. O familie care încearcă să fugă din dictatură” (Florescu în Ghiță 2013).

Dacă în acest prim roman avem de a face cu plecarea din România, cel de al

doilea, *Drumul scurt spre casă* (*Der kurze Weg nach Hause*) readuce personaje în spațiul aparent cunoscut, natal. Ovidiu se întoarce împreună cu Luca în locul de unde fugise cu nouă ani în urmă, în 1982, în Timișoara, iar ulterior călătorește la Mangalia. Reîntoarcerea în țară provoacă o confuzie identitară: „Oriunde aș fi fost, eram recunoscut ca străin” (Florescu 2006, 232). Mirosul de „acasă” este și aici prezent, ca pentru Alin (din primul roman discutat), dar ia alte „forme”: „Ciudat că gunoiul putea să miroasă a ceea ce pentru mine însemna acasă” (*Ibidem*, 243). De la asemănarea cu *Vrăjitorul din Oz* făcută de Luca, la „succesul mondial” din 1939, *Pe aripile vântului*, totul este familiar și străin, Ovidiu se întoarce într-un *remake* al filmului românesc trăit în copilărie și adolescență.

Următoarele romane, deși având un nucleu narativ provenit din realitate, nu urmăresc propria biografie a lui C.D. Florescu:

„«Vremea minunilor» și «Drumul scurt spre casă», primele două, sunt romane cu tentă biografică. Pentru «Maseurul orb» și «Zaira» m-au inspirat viețile personajelor reale, așa cum mi-au fost povestite de acestea, fiind însă viziuni proprii cu totul literare asupra vieții. În «Jacob se hotărăște să iubească» nu există decât satul șvăbesc în care se naște băiatul Jacob, un sat din câmpia bănățeană” (Florescu în Ghiță 2013).

Toate aceste texte însă parcă revin, circular, la spațiul Banatului, iar niciunul nu se focalizează asupra actualului mediu al autorului, ceea ce corespunde și cu diversificarea tematică a autorilor Chamisso ce publică după 2000, dar confirmă și ancorarea lui C.D. Florescu în arealul cultural românesc:

„Dacă mă dedic așa de mult acestor meleaguri, este poate pentru că au rămas încă magice din timpul copilăriei. Poate caut încă timpurile trecute pentru a le recupera pentru prezent. Sau poate este chiar mult mai simplu și mai banal: în Timișoara trăiesc prietenii, informatorii mei, care îmi atrag atenția asupra existenței unor povești și personaje despre care trebuie scris, precum maseurul orb sau Zaira. Sau un sat precum acela al lui Jacob.

Dar nu este o regulă să rămân la Banat. În romanul următor voi încerca să leg New Yorkul cu Delta Dunării. Știu, par lucruri foarte diferite și totuși mă aventurez” (*Ibidem*).

Așa cum anunță în acest interviu, ultimul roman publicat, *Der Mann, der das Glück bringt* – încă netradus în limba română (*Bărbatul care aduce fericirea*), se desfășoară pe două planuri: fiecare dintre cele două personaje, Elena și Ray, povestește episoade din propriul parcurs biografic. Călătoria este prezentă și aici, căci Elena este fiica unui pescar din Delta Dunării, venită să aducă cenușa mamei ei în America. Ca în toate textele, importantă este o poveste a vieții:

„[A]sta facem noi aici de fapt: povestim despre existența umană clar și direct, fără să mai facem experimente postmoderniste și codificate, cum s-au practicat mult timp în est. Experimente care își au importanța lor în istoria literaturii, dar care deseori au pus egoul scriitorului în centru și au uitat să mai povestească” (*Ibidem*).

Povestea este cea care trece de bariere (dar și textul, în acest caz): „Acela care cu puțin timp înainte era japonez, român sau german devine deodată suflet, simțire, gând. Literatura transcende granițele” (*Ibidem*). *Povestea* este cea care fluidizează existența în literatură, astfel încât a discerne între realitate și ficțiune este superfluu pentru autorul care pledează pentru autenticitatea textului:

„Înțeleg curiozitatea cititorilor de a destrăma realitatea de ficțiune, dar eu ca scriitor nu am văzut lucrurile așa. Eu a trebuit să creez o a treia lume. Zaira mea este definiția mea asupra vieții ei, nu este în niciun caz adevărul. E o minciună adevărată sau un adevăr mincinos. Cu toții ne ficționalizăm viața cum vrem, sperând să fie dreaptă și bună în ochii celorlalți. Scriitorul minte oficial și mai scrie și cărți. Un text își are adevărul în logica lui interioară, care nu are nimic de-a face cu adevărul sau cu ficțiunea. Dacă este o minciună spusă bine, textul are autenticitate” (Florescu în Bălulescu 2010).

Cătălin Dorian Florescu nu scrie în mod explicit pentru publicul român și nu își pune problema întoarcerii în România: „Problema plecării e că mi-aș pierde publicul german, pentru care scriu eu, în limba germană. Și mai important decât locul în care să mă întorc este să am grijă de creația mea” (*Ibidem*). Autorul refuză, în același timp, etichetarea ca migrant:

„Eu sunt un fel de gospodină literară, trebuie de două sau trei ori să accentuez că sunt scriitor de limbă germană și că nu vreau să fiu migrant, și că am șters praful de pe literatura germană destul de prăfuită. Și că nu sunt migrantul pe care să îl invite să vorbească despre migrație, ceea ce se și întâmplă uneori” (*Ibidem*).

În cazul lui Florescu, putem considera că poate fi valorificat ca autor de limbă germană, a fost deja „canonizat” ca autor elvețian, dar evocarea spațiului românesc nu poate șterge biograficul și migrația, pentru că se corelează cu acestea. Așa încât, în cazul său, a-l vedea ca pe un scriitor român, a-l include în literatura română este mai degrabă rezultatul tendinței unei literaturi „minore” de a acumula prestigiu prin autorii de succes pe care i-a „exportat”. Deși pornește mereu de la aspecte individuale, Florescu extinde, mai ales prin ultimele romane, călătoria pe care cititorul trebuie să o facă prin intermediul literaturii. Putem vorbi așadar despre o literatură a migrației, o literatură care evocă și migrația, chiar dacă Florescu refuză să fie considerat autor migrant.

Aglaja Veteranyi și paradoxul străinătăților

Dacă la Florescu există mereu un fir narativ ce poate fi urmărit destul de ușor, pentru că el este mereu atent să fie accesibil cititorului, Aglaja Veteranyi (altă scriitoare de origine română inclusă în „lista Chamisso”) presupune o lectură mult mai sinuoasă, cu imagini mult mai pregnante. Veteranyi se naște la București în 1962, într-o familie de artiști de circ, având și origini maghiare. În 1977 se stabilește în cele din urmă în Elveția, unde rămâne activă în sfera teatrului. Învață singură germana și în 1999 publică *Ein Totentanz: Geschenke (Daruri. Un dans al morții)* și *Warum das Kind in der Polenta kocht (De ce fierbe copilul în mămligă)*, tradus în 2002 în română). Acest ultim text

amintit dezvăluie viața de circ și familia „disfuncțională” a personajului narator (care, spune și autoarea, nu trebuie citită ca o autobiografie). De asemenea, se sugerează mereu distincția dintre „aici”, în străinătate, și „acasă”, de unde și posibilitatea de a vorbi despre migrație în cazul acestui roman. Străinătatea, deși suplinește anumite lipsuri materiale („Aici trăim ca în paradis”, Vetaranyi 2002, 33), nu înseamnă evitarea oricărui pericol, de care copila este conștientă („Dar și străinii ne vor răul. [...] Mama nu are încredere în nimeni”, *Ibidem*, 27).

Referințele la România, spațiul natal, nu sunt pozitive dacă nu sunt asociate cu familia, mai degrabă cu sentimentul de siguranță: „Acasă oamenii n-au voie să gândească liber nici măcar în somn.” (*Ibidem*, 27). Figura lui Ceaușescu este demonizată explicit: „Dictatorul a înconjurat România cu sârmă ghimpată” (*Ibidem*, 34). Interesantă este asocierea care apare și la Florescu, a unui „acasă” cu un miros specific: „Îmi cunosc țara după miros. Miroase ca mâncarea mamei. Tata spune că ne amintim pretutindeni mirosul țării noastre, dar nu-l recunoaștem decât atunci când suntem foarte departe.” (*Ibidem*, 10). Vinetele coapte ale mamei devin markerul care volatilizează spațiul geografic și îl transformă într-un spațiu al emoției, al căldurii mamei. Bagajul divers (din punct de vedere cultural) este marcat tot de aspectul culinar, când sunt enumerate mâncărurile sau alimentele pe care le-ar consuma cu plăcere: de la „piftie de porc cu usturoi”, „mămăligă cu sare și unt”, „untură cu jumări”, la „salam unguresc”, „gulaș cu ceapă crudă”, „colivă pentru morți, ornată cu bomboane” (cu pregătirea colivei începe și *Raftul cu ultimele suflări – Das Regal der letzten Atemzüge*), până la „ciuingam cu surprize” (*Ibidem*, 13-14). În același timp, fragmentele legate de limba maternă dezvăluie originea multiculturală:

„Tata are altă limbă maternă decât noi, chiar și în țara noastră a fost un străin. El face parte dintre ceilalți, spune mama.[...]”

Limba lui maternă sună ca slămina cu boia și smântână. Mie îmi place, dar el n-are voie să mă învețe s-o vorbesc.

Tata e originar dintr-o provincie din România, cred că de aceea e așa furios, pentru că noi venim din capitală” (*Ibidem*, 49).

Există de fapt un paradox al străinătăților, care rămân constante (ca o sumă constantă a străinătăților?): inițial străinătatea înseamnă plecarea din România, pendularea prin diferite țări cu circuitul, stabilirea în Elveția („Avem un pașaport de emigrant.”, *Ibidem*, 62), dar și tatăl este un străin care trăiește în România. Apoi, la despărțirea fetelor de mamă pentru a rămâne la internat, copiilor li se spune că părinții lor nu pot veni în vizită pentru că „sunt în străinătate” (*Ibidem*, 91), moment în care vocea copilei întreabă: „Câte străinătăți există?”. Fricile nu sunt puține: teama de tatăl incestuos, teama de străini, teama de moarte (a părinților, în contextul numerelor de circ), frica de a fi sedusă ori otrăvită în internat, frica de viol etc. Singurul antidot este povestea copilului care fierbe în mămăligă, la rândul ei cu rezonanțe coșmarești. În fond, volumul dezvăluie un univers sumbru, al circuitului grotesc-comic, în care râsul și plânsul nu pot fi diferențiate. Este spațiul în care incestul, violența, lipsurile materiale, alcoolul amenință permanent copila. Chiar dacă „străinătatea nu ne transformă. În toate țările mâncăm cu gura” (*Ibidem*, 17 – în original: „Das Ausland verändert uns nicht, überall

essen wir mit den Händen”, Veteranyi 1999, 49), toate experiențele traumatizante duc la destrămarea sinelui: „Am sentimentul că mă fărâmițez.” (Veteranyi 2002, 135). Singurul cămin pe care Veteranyi și-l declară este limba germană: „Die deutsche Sprache ist meine Heimat.“ (Veteranyi în Oberholzer). Fără a prefera o cultură sau alta, autoarea își asumă străinătatea drept condiție a existenței, indiferent de geografii (spațiale ori lingvistice), așa cum declară într-un interviu acordat Rodicăi Binder: „Dacă scriu în germană, ea este (caută cuvântul)... «fremd», este pentru mine o limbă străină, dar și româna este o limbă străină, aceasta este problema mea interioară. Eu cred însă că noi toți suntem în această lume «în străinătate»” (în Binder 2002, 193³).

Dana Ranga și imponderabilitatea limbilor

În ceea ce o privește pe Dana Ranga, sponsorizată de fundația Bosch în 2014, ne putem exprima scepticismul în legătură cu acordarea premiului Chamisso. Este născută la București, tatăl este român, dar mama de origine germană, astfel încât va învăța ambele limbi, plusând ulterior și cu engleza, astfel încât va ajunge să scrie poezii în toate cele trei limbi în diferite reviste: *România literară*, *Tribuna*, *Contrafort*, *Exquisite Corpse* (SUA), *Trafika* (SUA), *Clouds Magazine* (SUA), *die horen* (Germania), *orte* (Elveția). Volumele pe care le publică sunt *Stop (din pauzele lui Sisif)*, la Cluj în 2005; *Wasserbuch* în 2011 și *Hauthaus* în 2016. A regizat câteva documentare despre astronauți (Story Musgrave, Valeri Polyakov, Jean-François Clervoy). Interesul acesta poate fi conectat cu modul în care „plutește”, „navighează” printre limbi:

„Ich bin Kosmonautin«, hat Dana Ranga 2012 auf einer Konferenz des Berliner Literaturhauses Lettretage über zwischen den Sprachen vagabundierende Autoren bekannt: »Und nicht nur, weil ich auf der Kosmonautenstraße geboren wurde. Die Literatur ist meine Wurzel, mein Land, mein Zuhause. Ich liebe es, die Sprachen zu wechseln, denn das aktiviert mein Gehirn. So kann ich überhaupt denken” (Dotzauer 2014, 13).

Senzația de imponderabilitate presupune evitarea oricăror constrângeri de a alege o limbă sau alta: asta ar însemna să fie legată de un anumit idiom, nu vrea să se simtă „atrasă” ca de o forță a gravitației. Singura „rădăcină”, singurul cămin este literatura. Mediul acvatic îi dă aceeași posibilitate de a pluti precum cosmosul, de unde și volumul *Wasserbuch*. În volumul scris în limba română – *Stop (din pauzele lui Sisif)* – domină imagini legate de familie, moarte ori mare, stop-cadre dintr-un cotidian marcat uneori de clișee și automatisme. Având în vedere că Dana Ranga are o educație bilingvă, că scrie în română și germană (chiar dacă nu a mai publicat nimic recent în română), nu se poate spune că germana este o limbă străină pentru ea (*Deutsch als Fremdsprache*), astfel încât menționarea ei în cadrul „listei Chamisso” nu ne pare justificată, pentru că nici tematic nu are vreun contact cu migrația.

³ De altfel, Rodica Binder amintește în acest studiu și de modul în care literatura din spațiul germanofon este îmbogățită de scriitorii migranți, dându-i ca exemple pe Ilija Trojanow, Aglaja Veteranyi și Terézia Mora, cărora li s-a decernat premiul literar Chamisso.

Claudiu M. Florian și jocul rescrierii

Pentru a aduce un contra-exemplu, ne vom referi și la un autor de limbă germană ce provine din spațiul românesc, dar pe care nu îl putem include în „lista Chamisso”, pentru că germana îi este limbă maternă. Totuși, un scriitor precum Claudiu M. Florian s-a putut afirma în cadrul german mai devreme decât în cel românesc. Prima mențiune vocală în spațiul public românesc legată de Claudiu M. Florian se referă la premiul Uniunii Europene pentru literatură, pe care îl primesc anual în jur de 12-13 scriitori „emergenți” din diferite țări, pentru un anumit volum pe care l-au publicat. Romanul pentru care Florian a fost premiat a apărut destul de repede și în limba română. În germană a fost publicat în 2008 la editura Transit din Berlin, sub titlul *Zweieinhalb Störche. Roman einer Kindheit in Siebenbürgen (Două berze și jumătate. Roman al unei copilării în Transilvania)*, iar Cartea Românească l-a publicat în 2012 cu titlul *Vârstele jocului. Strada Cetății*. Este de remarcat faptul că Florian nu „se lasă” tradus; el și-a rescris, de fapt, romanul:

„La scurtă vreme după apariție am primit oferta din partea cuiva de a-l traduce, respectiva persoană, în limba română. A fost una din acele oferte de care te bucuri că ți se fac, pe care însă te bucuri să le și refuzi. Am refuzat politicos, atunci, propunerea de traducere, explicând că este o muncă pe care mi-o rezerv exclusiv mie. Pornind la această muncă, m-am convins de ceea ce intuiseam dinainte: este mai mult decât o simplă traducere, este în bună măsură o rescriere. M-am găsit în situația paradoxală de a fi *traduttore - traditore*, însă de a nu trăda, de fapt, pe nimeni, fiind vorba tot de mine însumi și de atmosfera și sensurile aceleiași lumi” (Florian în Țurlea 2012).

Iar alegerea germanei nu vine în urma migrației. Claudiu Mihail Florian provine dintr-o familie sasă din Brașov, în care s-a vorbit limba germană. Întreaga școlaritate și toate studiile sale stau sub semnul acestei limbi, dar și cariera sa în diplomatie (fiind atașat cultural la ambasadele din Berna ori Berlin). Florian scrie mai mult din dorința de a conserva imaginea multiculturalității din Transilvania (zona Brașovului în special) pentru următoarea generație, a copiilor săi, care nu mai are contact cu un astfel de melanj. Perspectiva este a copilului (întâlnită des la autorii pe care i-am menționat) care are rude în *Îngermania*, țară ce devine un miraj pentru copilul de aproximativ 7 ani. *Vârstele jocului* este, după cum spune autorul, „încercarea de portretizare a confluenței dintre cinci mentalități: ardelenescă, oltenească, săsească, regățeană, vest-germană, patru generații: străbunici, bunici, părinți, copil – prezente sincron, în același moment temporal, trei istorii: românească, săsească, germană, două culturi: a românilor și a sașilor transilvăneni” (*Ibidem*).

Îl putem considera pe Claudiu M. Florian autor de literatură română, datorită criteriului spațial și lingvistic (este născut în România și a scris în limba română), dar, în primul rând, el este un autor de limbă germană din România, așa că l-am include în ceea ce germaniștii numesc *rumäniendeutsche Literatur*, și, mai precis, o literatură de limbă germană a sașilor din Transilvania. Probabil el face parte din „ambele”, pentru modul în care fiecare limbă își creează la el o poveste: „Iar astăzi le mângâi pe amândouă cu duioșie, precum ciobanul ardelean din bancul cu oile: «Elea albe, elea-s a mele!» – «Ș-elea negre?» – «Ș-elea negre!»” (*Ibidem*).

Concluzii

Prin urmare, considerăm că, în cazul unor autori emigrați în alte spații, canonul literaturii naționale române îi licitează în special în momentul în care aceștia dobândesc destulă vizibilitate și succes, astfel încât literatura română poate atrage atenția prin faptul că i-a „exportat”. Altfel, ne este greu să credem că s-a auzit în România suficient de Dana Ranga (pe care o considerăm mai degrabă un autor minor ori de ocazie) sau de Claudiu M. Florian. Dacă avem în vedere criteriul lingvistic, autorii pe care i-am menționat fac parte din literatura de limbă germană; ultimii doi scriu și în limba română (sau au scris), iar, la nivel textual, Florescu, Veteranyi și Florian sunt ancorați în spațiile românești. De asemenea, Florescu și Veteranyi învață germana ca limbă străină, deci reprezintă o literatură migrantă (ceilalți au germana printre limbile materne); totodată, nucleele narrative prezente la aceștia și la Florian se bazează și pe aspectul migrației, deci ar putea fi vorba de *Migrationsliteratur*. Însă clasificările sunt dificil de realizat, pentru că „toate sunt de-mai-multe-feluri” (Florian 2012, 9).

Referințe bibliografice

- Bălulescu, Lavinia. 2010. *Cătălin Dorian Florescu: „Nu e tocmai plăcută viața într-o carte poștală”*. 2 aprilie 2010. Disponibil online la adevarul.ro/locale/timisoara/catalin-dorian-florescu-nu-e-tocmai-placuta-viata-intr-o-carte-postala-1_50ada58a7c42d5a66398a337/index.html. Accesat ultima dată la 12 noiembrie 2017.
- Binder, Rodica. 2002. *Aglaja Veteranyi: salt mortal de la circ la literatură*. Postfață la Aglaja Veteranyi, *De ce fierbe copilul în mămăligă*. Traducere din limba germană de Nora Iuga. Iași: Polirom, p. 189-198.
- Crăciun, Andrei. 2014. *Minunata viață a lui Cătălin Dorian Florescu, scriitor*. Disponibil online pe <http://viitorulromaniei.ro/minunata-viata-a-lui-catalin-dorian-florescu-scriitor/>. Accesat ultima dată la 12 noiembrie 2017.
- Dotzauer, Gregor. 2014. *Die Literatur ist meine Wurzel, mein Land, mein Zuhause*, în „Chamisso Magazine. Viele Kulturen – eine Sprache”, März 2014, No. 10, p. 10-13. Disponibil online la http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/Chamisso_Magazin_10.pdf. Accesat ultima dată la 12 noiembrie 2017.
- Florescu, Catalin, Dorian. 2016. *Der Mann, der das Glück bringt*. München: C.H: Beck.
- Florescu, Cătălin Dorian. 2005. *Vremea minunilor*. Traducere din limba germană de Adriana Rotaru. Prefață de Mircea Mihăieș. Iași: Polirom.
- Florescu, Cătălin Dorian. 2006. *Drumul scurt spre casă*. Traducere din limba germană de Mariana Bărbulescu. Prefață de Marius Chivu. Iași: Polirom.
- Florian, Claudiu M. 2012. *Vârstele jocului. Strada Cetății*. București: Cartea Românească.
- Gheorghită Radu Pavel. 2014. *Străin în țară străină. Literatura română și granița identitară în proza Hertei Müller și a lui Andrei Codrescu*. Teză de doctorat. Coordonator: prof. univ. dr. Adriana Babeți. Timișoara: Universitatea de Vest din Timișoara.
- Ghiță, Oana. 2013. *Interviu – Cătălin Dorian Florescu, laureatul cărții anului 2011 din Elveția: Vreau să mă dedic omului prin scris*. 31 mai 2013. Disponibil online pe <http://www.mediafax.ro/cultura-media/interviu-catalin-dorian-florescu-laureatul-cartii-anului-2011-din-elvetia-vreau-sa-ma-dedic-omului-prin-scris-10914542>. Accesat ultima dată la 12 noiembrie 2017.
- <http://florescu.ch/>. Accesat ultima dată la 12 noiembrie 2017.
- <http://www.florescu.ch/die-biographie.shtml>. Accesat ultima dată la 12 noiembrie 2017.

- Mixich, Vlad. 2010. *Povestea curajosului domn Florescu*. 22 martie 2010. Disponibil online la <http://www.hotnews.ro/stiri-esential-7056452-povestea-curajosului-domn-florescu.htm>. Accesat ultima dată la 12 noiembrie 2017.
- Oberholzer, René. [s.a.] *Meine Heimat ist die deutsche Sprache*. Disponibil online la <https://www.literatpro.de/sachliteratur/meine-heimat-ist-die-deutsche-sprache>. Accesat ultima dată la 12 noiembrie 2017.
- Ranga, Dana. 2005. *Stop (din pauzele lui Sisif)*. Cluj-Napoca: Limes.
- Ranga, Dana. 2011. *Wasserbuch*. Berlin: Suhrkamp.
- Spoerri, Bettina. 2009. *Der hybride (Kultur-)Raum in den Romanen von Yusuf Yesilöz, Aglaja Veteranyi und Catalin Dorian Florescu*, in Dariusz Komorowski (Hrsg.), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 159-166.
- Țurlea, Stelian. 2012. *Claudiu M. Florian: «Sunt un migrator între gene și generații»*, în „Ziarul Financiar”, 23 martie 2012. Disponibil online la <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/claudiu-m-florian-sunt-un-migrator-intre-gene-si-generatii-de-stelian-turlea-9422497>. Accesat ultima dată la 12 noiembrie 2017.
- Veteranyi, Aglaja. 1999. *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA).
- Veteranyi, Aglaja. 2002. *De ce fierbe copilul în mămăligă*. Traducere din limba germană de Nora Iuga. Iași: Polirom.
- Veteranyi, Aglaja. 2003. *Raful cu ultimele suflări*. Traducere de Nora Iuga. Cu un cuvânt lămuritor de Werner Löcher-Lawrence și Jens Nielsen. Postfață de Rodica Binder. Iași: Polirom.

Mărioara SFERA | **Literatura română din Voivodina:
despre poetul Ion Miloș**
(Universitatea din Novi Sad)

Abstract: (Romanian Literature in Voivodina: Ion Miloș) Through his lyrics, the poet Ion Miloș (originating from the Serbian Banat) offered in his work an original vision of the role of poetry and religion in the life of modern being. On the other side, he tried to offer an original recipe for creating a discussion of ideas and interactive exposure of some axiological options. The pain of poetry and religion is a theme that has constantly preoccupied Ion Miloș under whose sign he gave life to many lyrics. His poetry must be necessarily seen as an integral part of his vast cultural-literary commitment. Spread over more than four decades, his volumes of poetry in Romanian language foremost highlight the direct and permanent contact with Western-European poetic space.

Keywords: canon, Ion Miloș, poetry, Romanian literature from Serbian Banat, modernism.

Rezumat: Prin versurile sale, poetul Ion Miloș, originar din Banatul sârbesc, a oferit în opera sa o viziune originală asupra rolului poeziei și al religiei în viața omului modern. Pe de altă parte, a încercat să ofere o rețetă originală pentru crearea unei dezbateri de idei și de expunere interactivă a unor opțiuni axiologice. Durerea poeziei și a religiei este o temă care l-a preocupat constant pe Ion Miloș, sub semnul căreia a dat viață multor versuri. Poezia lui trebuie văzută neapărat ca parte integrantă a vastei sale angajări cultural-literare. Răspândite pe intervalul a peste patru decenii, volumele sale de poezie în limba română evidențiază în primul rând contactul direct și permanent cu spațiul poetic vest-european.

Cuvinte-cheie: canon, Ion Miloș, poezie, literatura română din Banatul Sârbesc, modernism.

Motto: „*Ion Miloș e unic... Eu văd în el cel mai vital dintre poeții centrului și estului Europei, în linia gândirii lui Cioran și a lui Gombrowicz.*”

Cornel Ungureanu

Literatura română din Voivodina este un fascinant fenomen al unei populații dincolo de frontiera propriu-zisă situată la periferia spațiului lingvistic românesc, populație care n-a renunțat și nu va renunța niciodată la sensibilitatea și puritatea limbii materne, căutând mereu să-și promoveze identitatea culturală, spirituală și națională.

Canonul poate fi înțeles ca o listă de autori socotiți fundamentali și care au atins apogeul într-o literatură anume. Cu alte cuvinte, canonul poate fi privit ca punctul culminant al ierarhiei literare dintr-o epocă istorică dată, dar și ca o anume dominantă expresivă determinată de context. Perioada dezvoltării literaturii române din Banatul sârbesc începe cu secolul al XIX-lea și durează până în zilele noastre. Ascensiunea literaturii române în Banatul sârbesc a început cu înființarea ziarului *Libertatea* (primul număr apare la 27 mai 1945) și cu înființarea revistei *Lumina* (12 ianuarie 1947), care au promovat ideile scriitorilor români din Voivodina. Fondatorii noii mișcări literare ai revistei *Lumina* și totodată oameni de seamă printre românii din Banatul sârbesc sunt: Mihai Avramescu, Ion Bălan, Radu Flora, Vasile (Vasko) Popa; apoi tradiționaliștii Ion

Marcoviceanu, Mihai Condali, Iulian (Rista) Bugariu, Traian Doban, Miu Mărgineanu și Cornel Bălică; moderniștii Slavco Almăjan, Ioan Flora, Felicia Marina Munteanu, Nicu Ciobanu, Mărioara Baba Stojanović, Ioan Baba, Ileana Ursu, Eugenia Ciobanu Bălțeanu și Olimpiu Baloș, până la noii tradiționaliști Miodrag Miloș, Florin Ursulescu, Costa Toader și Aurora Rotariu Planjanin, avangardistul și suprarealistul Petru Cârdu, antimodernistul Pavel Gătăianțu, dar și tinerii poeți ai cenaclului literar „Tinerile condeie”: Ana Niculina Sârbu Ursulescu, Mărioara (Țera) Sfera, Valentin Mic și Ionela Mengher (Popa 1997, 35).

Chiar dacă literatura din Voivodina s-a dezvoltat „pe cont propriu” (Agache 2010, 27), izolată de România în primele decenii postbelice, aceasta a tins continuu să se sincronizeze cu fenomenul general românesc, dar, pe de altă parte, să țină pasul și cu ceea ce se petrece în plan literar sârb. Mișcările literare și culturale fondate în Banatul sârbesc în perioada postbelică au contribuit, în mare măsură, la dezvoltarea vieții culturale și literare a românilor din această zonă. Scrierile din acest areal includ influențe ale mișcărilor culturale existente în spațiul cultural european și românesc. Despre apartenența scriitorilor români – tradiționaliștilor, moderniștilor, noilor tradiționaliști, avangardiști sau suprarealiști – au scris cei doi istorici literari: Catinca Agache în *Literatura română din Voivodina* (Editura Libertatea, 2010) și Ștefan N. Popa în *O istorie a literaturii române din Voivodina* (Editura Libertatea, 1997). Deși literatura din Voivodina nu avea o direcție ferm conturată, aceasta este în primul rând așezată la răspântia a două culturi și două literaturi distincte – cea română și sârbă. Situată în prelungirea *Vieții românești*, pe linia tradiționalismului, „acesta suferea prin devierile determinate de dogmatismul în plină expansiune” (*Ibidem*, 38). Scriitorul român avea misiunea, încă de la publicarea primului „program”, în 12 ianuarie 1947, la Vârșeț, *Drumul devenirii noastre*, prezentat de Vasco Popa la Vârșeț, să scrie în limba lui maternă și de a urmări „dezvoltarea genurilor”.

De la publicarea eseului *Ce-i defăcut*, (1957-1958), poetul Ion Miloș „a reprezentat o primă breșă în linia tradiționalistă a revistei” *Lumina* (*Ibidem*, 40). Deoarece articolul a apărut imediat după scandalul produs de bătălia dintre tradiționaliști și moderniști din planul literaturii sârbe, acesta a constituit semnalul necesarei abandonări a vechilor șabloane și schimbări a discursului poetic. Ion Miloș încearcă, prin opera sa, să inducă o cu totul altă orientare, îndreptată spre modernism. Acest articol a produs o reacție a scriitorilor pe linie proletcultistă, sau pe linie tradiționalistă, încât a anulat generația șaizecistă, aceasta fiind nevoită să evadeze în spațiul sârb sau european, pregătind, totuși, drumul modernismului și restructurării discursului liric specific primei generații de scriitori din această zonă. Acest fapt, pe care l-a realizat Ion Miloș pentru literatura română din Voivodina, a determinat saltul revistei *Lumina* spre înalte cote valorice.

În perioada următoare are loc o deschidere spre alte spații literare (acceptând influența română sau universală asupra literaturii din Voivodina prin intermediul textelor publicate în revista *Lumina*) și apariția unei tendințe de sincronizare cu fenomenul larg românesc și universal. Un moment important în literatura română din Voivodina este afirmarea scriitorilor anilor optzeci și nouăzeci. Acestei generații îi aparțin Ioan Flora, Pavel Gătăianțu, Ioan Baba, Nicu Ciobanu, Petru Cârdu, dar și poetul cu care soarta a fost foarte nemiloasă și nedreaptă, Ion Miloș, unul dintre reprezentanții de seamă ai modernismului voivodinean.

O serie de aspecte biografice sunt utile demersului nostru de a prezenta importanța acestui scriitor în spațiul Banatului sârbesc. Ion Miloș s-a născut la 16 februarie în 1930, în satul Sârčia (Sutjeska) din Banatul Iugoslav. Deja ca elev al liceului român din Vârșeț a fost inclus în Almanahul școlii pentru anul 1945/1946. După absolvirea liceului urmează cursurile Facultății de Filozofie din Belgrad (1950-1955), iar în 1950 apar poeziile lui proprii și traduceri din lirica maghiară, în revista *Lumina*. Debutează cu volumul de poezii *Muguri* (1953) care simbolizează de fapt tinerețea anilor poetului și „muguri noi în primăvara mișcării literare” (Roșu 1989, 145). Studiază la Sorbona un an din 1955 în 1956 iar în 1956-1958 lucrează la Belgrad ca ziarist și traducător. Eseul său polemic (*Ce-i de făcut?*) în care a refuzat poezia „de dictat”, de rețetă stalinistă și comunistă¹, a contribuit ca anii de muguri și de cântec să se transforme în tristețe și singurătate provocând exilul benevol al poetului. Emigrează în 1959 în Suedia întrucât a fost interzis în toate publicațiile românești din Banatul sârbesc timp de 24 de ani (1960-1984). Despre această perioadă Nicu Ciobanu și Vasa Barbu au scris că: „Ion Miloș este un poet al exilului [...] dureros și tragic, care l-a făcut ani în șir «mut ca o lebădă», acolo, în patria lui Strindberg [...] și i-a marcat dramatic destinul” (Ciobanu, Barbu 2013, 131).

Scriind deja o poezie inedită în spațiul balcanic, influențat de lirica și filosofia europeană, odată cu exilul, Ion Miloș dă poeziei sale un contur nou, ce îi amplifică dimensiunea europeană. Scriitor român și suedez totodată, reconfigurează o lume a nordului într-o limbă română de o acuratețe extraordinară, niciodată nemaîntorcându-se în graiul vorbit în satul său natal, Sutiesca. Abia în 1968 a făcut o primă vizită în România, despre care scria următoarele: „Din embrion, cred, am vrut să vin în România”. Într-adevăr, acest *om-instituție* nu s-a lepădat de românitățe și „nu pleca [niciodată] din grai” (Rachieru 2016, 255). În poezia *Trei țări*, Ion Miloș constată cu luciditate dureroasă următoarele: „Eu am trei țări/ Iugoslavia e moartă/ România zace la spital/ Suedia șchiopătează./ Eu deschid ferestrele în larg”. Altădată contemplă anti-blagian satul agonice („Eternitatea nu mai trăiește în satul meu natal”) și tinerețea sa care „a plecat peste hotare / bătrânețea se retrage în cimitire”. Departe de țara mamă și de casa lui părintească din Banatul sârbesc, nu a uitat nici limba și nici iubirea sa de literatură română, devenind unul dintre cei mai mari traducători ai operei lui Eminescu în limba suedeză. Traducându-l pe Eminescu în suedeză, Miloș a depus o muncă grea de 10 ani, publicându-l la editura Symposion, primele traduceri fiind primite excepțional de marea critică suedeză. Prin versurile sale, Eminescu a reușit să realizeze alchimia subtilă care leagă muzica, sentimentul și gândul. Versurile sale sunt aproape muzică, iar muzica este greu de tradus în altă limbă. Ceea ce l-a obsedat pe Miloș la Eminescu a fost euforia și ploaia vocalelor, faptul că este intraductibil în altă limbă, după cum susținea Zoe Dumitrescu-Bușulenga (Miloș-Rachieru 2010). Până în anul 1989 când Miloș l-a tradus pe Eminescu în suedeză cu ocazia centenarului Eminescu, în afară de o mică broșură a lui Peter Henry Matthis *Mihai Eminescu – poetul numit pesimist* (care

¹ După publicarea articolului său „program”, *Ce-i de făcut* (*Lumina*, nr. 6, 1957 și nr. 1 din 1958), Ion Miloș a fost declarat de Radu Flora și de apărtenenții literaturii proletcultiste și tradiționaliste drept dușman al poporului, anticomunist. A fost interzis în toate publicațiile românești din Voivodina, fapt care l-a determinat să plece în exil, Ion Miloș întrerupând orice legătură cu literatura română din Voivodina, revenind acasă prin poezie abia în anul 1994 când i s-a publicat volumul de poeme alese *Rădăcinile focului*, la Editura Libertatea din Novi Sad.

conținea și *Împărat și proletar* în traducerea lui Ralf Parland), nimic altceva nu exista în suedeză despre opera lui Eminescu. Așadar, Ion Miloș a fost cel care l-a promovat pe Eminescu în Suedia și datorită lui sunt 30 de poezii (poeme) traduse în limba suedeză publicate în volumul amintit *Över höjdena*, ce reprezintă prima și singura traducere a marelui poet român în limba suedeză.

În 1994 lui Miloș îi apare, după 41 de ani de absență, primul volum de poeme alese la editura Libertatea intitulat *Rădăcinile focului* (antologie de autor, Novi Sad, 1994), ediție îngrijită de Nicu Ciobanu și prefăcută de Cornel Ungureanu. Volumul marchează întoarcerea poetului acasă, în spațiul literaturii române din Voivodina: *Rădăcinile focului* „vine să ofere o privire de ansamblu asupra crezului poetic, a metamorfozelor literare care au conturat [...] sensibilitatea poetică a lui Ion Miloș” (Ciobanu 1994, 157). Prin acest volum Ion Miloș renaște vrând-nevrând în spațiul literaturii române din Voivodina.

Ion Miloș este tradus și inclus în multe și diferite antologii dintre care cea mai importantă rămâne *Poems in my Earphone* a lui John Agard (Longman Literature, Londra, 1995).

Prin versurile sale, Ion Miloș ne-a oferit viziunea originală asupra rolului poeziei și al religiei în viața omului modern, a încercat să ofere o rețetă originală pentru crearea unei dezbateri de idei și de expunere interactivă a unor opțiuni axiologice. Durerea poeziei și a religiei este o temă ce l-a preocupat pe Ion Miloș, sub semnul căreia a dat viață multor versuri. Poezia lui trebuie văzută neapărat ca parte integrantă a vastei sale angajări cultural-literare. Răspândite pe intervalul a peste patru decenii, volumele sale de poezie în limba română evidențiază în primul rând contactul direct și permanent cu spațiul poetic vest-european. Fiind stabilit în Suedia, mai întâi s-a impus în Occident prin traduceri din literatura română în limba suedeză. Figurează, la fel, în culegeri de texte și în *Enciclopedia Regală Suedeză*. Este apreciat ca poet și traducător, inclus în manuale școlare din Suedia, tradus în engleză, beneficiind de o critică literară deosebit de favorabilă în Suedia și în Anglia. Debutează în limba suedeză cu volumul *Froët – Sămânța* (1978). Era inclus în reviste prestigioase precum *Res Publica*, *Artes* din Stockholm. Critica literară din Suedia a receptat elogios opera sa poetică: „Miloș vorbește pentru cei ce au fost învinși” (Ulf Eriksson, *Dagens Nyheter*, 1993) sau „poet foarte fin [...] o tandră și fermecătoare lirică de dragoste” (Curt Bladh, *Sundsvalls Tidning*, 1993). Nu face excepție receptarea sa în Anglia: „o poezie excelentă. Filozofie subtilă...” (Jim Burnes, *Ambit*, 1981).

O altă orientare a poeziei lui Ion Miloș este sentimentul acut al „patriei-mamă”. Scriitorul consideră că este foarte important pentru un om să aibă un loc, fiindcă omul sfințește locul și cine își pierde locul își pierde și limba, și adevărul și devine omul nimănu, un exilat în lume. Crediința lui Ion Miloș era că a adus *ceva nou în poezie*, un demers nou în planul literar românesc, determinat de „o altă sensibilitate, influențată de spațiul scandinav, de experiența dură a exilului, de formația sa filozofică” (Agache 2010, 147). Într-un interviu publicat în „Portal-MĂIASTRA”, anul III, nr. 2/11, 2007, Ion Miloș a afirmat:

Poezia mea nu e flecăreală de vorbe frumoase ci o poezie a simplității profunde, grave, chiar tragice. Poezia se scrie cu cuvinte, dar se face cu sufletul. Observați asta în versurile mele și veți avea o clarificare, o idee lămuritoare. Cine

scrie cum scriu alții, zice Ion Miloș, acela nu face poezie, ci modă. Adevăratul scriitor scrie cum nimeni până la el nu a scris: Eu mi-am dat seama de această mare capcană, m-am ferit de maniere, curente și modă. Cred că, ferindu-mă de aceste pericole, mi-am dobândit un stil aparte, care probabil e greu de acceptat de gustul reducionista al modei și manierelor. Azi, poezia a devenit fie o compoziție sofisticată împiedicată în propriul ei limbaj, fie o încercătură inutilă de podoabe din care nu mai rămân decât... podoabele. Modă, mimesis, mărci, canon... Post-modernii au fugit de canoane și au nimerit în propriul lor canon, și nici nu vor să-l depășească, persistă cu încăpățănare (Miloș 2007, 26-28).

Netăgăduind că în poezia sa există o etică a cuvântului poetic, dar și una a gândirii filosofice, Ion Miloș accentuează că: „Poezia trebuie, așadar, să fie dincolo de cuvinte și metafore scilicitoare, dincolo de podoabe, în sfera noțiunilor, ideilor, adică în zona gândirii. Talentul fără logos înseamnă poezie fără aripi”. Și încă: „Eu nu scriu cu talentul, ci cu logosul. Toți marii poeți ai omenirii există, dincolo de talent, în lumina marilor idei. Nu există poezie mare fără idei, fără viziuni, fără metafizică. Asta ridică poezia în universalitate. Gândirea este universală, talentul este un dat particular. Toate invențiile lumii sunt rod al gândirii” (*Ibidem*).

Ion Miloș scrie în patru limbi (română, sârbă, franceză, suedeză) și traduce în/din șapte limbi (română, sârbă, franceză, suedeză, engleză, macedoneană, slovenă). A publicat peste treizeci de volume de poezii în cele patru limbi în care scrie, cele mai multe fiind în limba română: *Muguri* (Libertatea, Panciova, 1953); *Eterna auroră* (București, 1977); *Tauri și melci* (Cluj-Napoca, 1982); *Nunți boreale* (București, 1984); *Invitație la o masă de ape* (Cluj-Napoca, 1985); *Amurgul frunzelor* (Cluj-Napoca, 1993); *Iubirea și alte iubiri* (Iași, 1993); *Imagini de rouă* (Cluj-Napoca, 1998); *Cerul iubirii* (Timișoara, 1998); *Nemărginiri* (Iași, 1998); *Cerul de sub ierburi* (București, 1998); *Născut în trei țări* (Timișoara, 1999); *Sufletul și nordul* (antologie de autor, Timișoara, 1999) etc. Ca un promotor de seamă al limbii materne și al culturilor balcanice, Miloș a fost membru al Uniunii Scriitorilor din România, Suedia, Serbia, Republica Moldova și Macedonia. Serviciul pe care îl face literaturii române în Suedia e foarte prețios, el traducând peste douăzeci de scriitori români: Eugen Jebeleanu (1981), Mihai Eminescu (1989), Marin Sorescu (1990), Geo Bogza (1990), Mircea Dinescu (1990), Ana Blandiana (1990), Lucian Blaga (1995), George Bacovia (1995) etc. La fel a tradus din limba suedeză în limba sârbă, macedoneană, croată (Arthur Lundkvist, Lasse Söderberg, Lars Gustafsson, Maria Wine, Östen Sjöstrand etc.) dar și din limbile vorbite în fosta Iugoslavie în limba suedeză (antologia de poezie *Regnbagens sangel*, 1990).

Ion Miloș este, mai întâi de toate, un gânditor intelectual, un observator fin al faptelor de viață din care reține ideea, tipicitatea. Lirica lui este filosofică și metafizică, social-metafizică și erotică, ludico-ironică și paradoxală. Concepția sa poetică este de o mare originalitate, punând în circulație idei și motive inedite precum: „poezia mea nu este flecăreală de vorbe frumoase” sau „eu nu scriu cu talentul, ci cu logosul”. Tonul poeziei este temeinic și așezat în cadre aproape sentențiale. Lirica lui exprimă o împăcare de sine, o luminare a unei înțelegeri largi și lăuntrice. Problemele majore ale lumii contemporane aflate în soluție se regăsesc și revin obsedant în tematica liricii de idei a poetului. Poezia de tinerețe aduce vârsta fericită a tinereții prin avânt și neliniște, cu o

remarcabilă forță discursivă: „Anii mei de muguri/ Anii mei de foc/ Să fiu prooroc/ În pas cu vremea mea/ auz, ochi, glas/ tot” (*Dorința*). Versurile scrise între anii 1954-1958 nu erau publicate în Serbia, ci au fost publicate abia în 1977 în volumul *Eterna auroră* la Editura Univers, fiind primul volum publicat în România, reprezentând „intrarea poetului în literatura română pe ușa din față” (Agache 2010, 151-152). E o poezie a împăcărilor de conștiință și spirit, nelipsită de observația incitantă ridicată la rang de idee, de revalorizare vizionară a lumii. Secretul formulei lui poetice constă în modul de gândire înalt, universal, „[un] liric minunat și tragic, [...] în extraordinara capacitate de înțelegere umană.” (*Ibidem*). Și dacă de la publicarea primului volum până la al doilea au trecut 20 de ani, prin apariția *Eternei aurore*, criticii literari l-au considerat un poet „cu un discurs liric inedit prin viziunea asupra lumii și tiparele moderne de expresie” (Munteanu apud Miloș 1978, 169). Cu un ton ironico-moralist, din prisma unei etici cu încărcătură filozofică, scrie versurile lui din acest volum, conturând o adevărată poetică a omului contemporan înstrăinat de propria natură, în ținuturi străine: „Oameni la stânga, oameni la dreapta/ Homo sapiens homo faber homo ludens homo lupus/ Supraomul omul nou omul interplanetar omul număr” (*Lumea*).

Cu volumul *Tauri și melci* (1982) începe să scrie poezie în exil și despre exil. Lirica lui este mai matură iar prin frecventarea cercurilor literare franceze și influența modului de gândire înalt, universal, Miloș include metafore parabolice, evocând spații brutale, dezumanizate, imaginea vieții crâncene, devoratoare, la opusul căreia se află sensibilitatea umană: „Nimic nu s-a schimbat în lume/ Mărul e tot măr/ Șarpele e tot șarpe.” (*Nimic nu s-a schimbat în lume*). Abia următorul volum, *Nunți boreale* (1984), atinge sarcasmul maxim, construind poeme cu mari economii de cuvinte, aducând în literatura română o formulă inedită: „Eu mașină/ Tu mașină/ El mașină/ Ea mașină/ Toți mașină” (*Mașina*). Prin această exprimare gnomică, aforistică, paradoxală, conturează o viziune a universului din domeniul absurdului, în care valorile sunt răsturnate. Doar prin volumul *Ouă căzute din cuib* (1985) simțim în tonul de a scrie un regret că a plecat în ținuturi străine, amintindu-și de destinul său minoritar, exilat într-o societate vitregă: „Cetățenii nimănu/ Singuri cu singurătatea” (*Gastarbaiterii*). Toate aceste idei, teme, motive sunt, după cum ușor se poate deduce, rodul unor îndelungi și acute observații, al unei profunde reflecții, al unor trăiri și proprii experiențe. Se adaugă la toate acestea o cultură aleasă, o viziune ideatică și un spirit european al percepției valorilor. În ciuda amarei și îndelungatei experiențe de apatrid, desigur că țara din sufletul lui Ion Miloș – în atâtea rânduri *poeta laureatus* – este România, iar versurile sale, gândite și scrise în limba română au o rezonanță și un impact aparte.

Considerat de unii critici literari un poet care face parte din „categoria dezrădăcinaților definitivi” (Ion Rotaru), Ion Miloș devine în Suedia unicul reprezentant al spațiului cultural și literar est-european, încât autorul și-a asumat astfel condiția de exilat ca marcă ontologică, valorizând-o pozitiv (M. Cimpoi). Versurile lui Ion Miloș, inconfundabile în spațiul literar al Banatului sârbesc și românesc în general, „aduc o infuzie binevenită dinspre lirica modernă europeană” (Agache 2008, 86), ocupând un loc distinct în literatura română, „în primele linii ale liricii românești” (*Ibidem*).

Referințe bibliografice

- Agache, Catinca. 2006. *Literatura română în țările vecine (1945-2000)*. Iași: Editura Princeps Edit.
- Agache, Catinca. 2014. *Ion Miloș sau Ovidiu la Lekattens*, în revista „Lumina”, Serie nouă, LXVII, nr. 7-9/2014, p. 5-9
- Agache, Catinca. 2008. *Fenomenul literar românesc din Banatul sârbesc – Voivodina*. Iași: Editura Feed Back.
- Ciobanu, Nicu, Barbu, V. 2013. *65 de ani de beletristică (1947-2012)*. Panciova: Editura Libertatea.
- Popa, Ștefan N. 1997. *O istorie a literaturii române din Voivodina*. Panciova: Editura Libertatea.
- Popovici, Virginia. 2013. *Opinii și reflecții (Lirica românească din Voivodina)*. Panciova: Editura Libertatea.
- Miloș, Ion. 2012. *Printre nămeții Nordului*. Iași. Editura Ars Longa.
- Miloș, Ion. 1978. *Rădăcinile focului*. Novi Sad: Editura Libertatea.
- Rachieru, Adrian Dinu. 2016. *Ion Miloș sau drama identității*, în revista „Limba Română”, anul XXVI, nr. 1-2, p. 254-261.
- Roșu, Costa. 1989. *Dicționarul literaturii române din Iugoslavia*. Panciova: Editura Libertatea.

Roxana-Mariana
STOCHITOIU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Valorificarea tradițiilor în școala românească

Abstract: (Emphasising traditions in Romanian school) This paper aims to bring forward a brief presentation of the problem of customs in the context of current educational system. Contouring among students a value system based both on knowing our traditions, our customs, our archetypal values and on respecting some moral principles proves to be an arduous process especially when it is easy to observe a decrease of curiosity for this. Throughout its becoming, the student goes through various learning experiences imposed by the norms of a curriculum that does not involve an education for keeping the customs that they have inherited from generation to generation, this being brought up for discussion only through elective disciplines and educational projects. The process is even more difficult as the traditional world itself tends to be bipolar: on the one hand, conservative of magical practices on different occasions, and on the other hand, adapted to modern times. This 'reinvention' is a debatable one; it can be accepted or, on the contrary, rejected because it raises the nullity of the rite since the belief in the spirituality of the acts of communication is competing with the well-known 'this is the way it has to be'/'this is how they used to do it', bared of essence, conviction or credibility.

Keywords: custom, rite, traditions, students, Romanian school

Rezumat: În lucrarea de față ne propunem realizarea unei scurte prezentări a problemicii obiceiurilor în contextul sistemului de învățământ actual. Creionarea în rândul elevilor a unui sistem de valori bazat atât pe cunoașterea tradițiilor noastre, a obiceiurilor, a valorilor arhetipale, cât și pe respectarea unor principii îndeosebi morale se dovedește a fi un procedeu anevoios mai ales în condițiile în care se poate observa cu ușurință o descreștere a curiozității în acest sens. De-a lungul devenirii sale, educabilul trece prin diverse experiențe de învățare impuse de normele unui curriculum care nu vizează și o educație pentru păstrarea obiceiurilor pe care le-au moștenit din generație în generație, ea fiind adusă în discuție numai prin intermediul disciplinelor opționale și al proiectelor educaționale. Procesul este cu atât mai greoi cu cât însăși lumea tradițională tinde să fie una bipolară: pe de o parte, conservatoare a practicilor magice cu diferite ocazii, iar pe de altă parte adaptată la modernitatea vremurilor. Această „reinventare” este însă una controversată, una care poate fi acceptată sau, din contră, respinsă pentru că atrage nulitatea ritualului, dat fiind că în ultimul timp credința în spiritualitatea actelor de comunicare concurează tot mai mult cunoscutul „așa trebuie/așa se făcea”, lipsit de esență, convingere ori credibilitate.

Cuvinte-cheie: obicei, rit, tradiții, elevi, școala românească

Într-un context social impetuos, observarea laturii spirituale se dovedește a fi un procedeu ostentiv și deloc vrednic de interes, majoritatea obiceiurilor fiind păstrate din motive auxiliare: avantaje sociale și îndeosebi materiale. Valorile bazate și transmise prin tradiție au suferit schimbări observabile mai ales la nivelul ceremonialurilor desfășurate cu ocazii diferite. Dispariția unor elemente spirituale importante rămâne consecința – firească sau nu – dorinței noastre de modernizare.

Voit sau împins de contextele socio-culturale, economice, istorice, și nu numai, individul încearcă să se adapteze vremurilor fulgerătoare și nu întotdeauna pline de conținut, de credințe sau învățături. Încrederea în puterea obiceiului se reduce treptat,

diminuându-se până la nulitate. În ultimele decenii nu sunt deloc puține obiceiurile care au dispărut în totalitate. La acestea se pot adăuga și cele care au suferit pierderi deosebit de mari din scenariul ritualic vechi. Alunecarea înspre modernitate a accelerat procesul uitării și scoaterii din uz a multor rituri, lăsând urme adânci în modul de viață și îndeosebi de gândire al oamenilor.

Legile nescrise regăsite în viața poporului nostru construiesc acea armonie om-natură care, din vremuri imemorabile, a trezit interesul oamenilor. Mai mult, acestea nu numai că ocazionează legătura, dar o și impun pe lungi intervale de timp. Obiceiurile se dovedesc a fi elemente cu un puternic caracter ordonator, stabilind cu exactitate locul unui fapt într-un anume context, mai ales că viața tradițională se dovedește a fi un sistem complex care înglobează semne a căror tâlcuire presupune cunoașterea unei anumite structuri. Indiferent de acțiunile sau de stările prin care trece, omul a căutat dintotdeauna o permanentă armonie cu sine însuși, cu cei din jur, cu universul, demers în care s-a ajutat de propria înțelepciune cum a putut mai bine. În imediata apropiere îi erau credințele moștenite din generație în generație, mai ales că în interiorul comunităților obiceiul țese legături cu scopuri precise într-un context în care este unanim recunoscut că nicidecum nu se va găsi o „carte”, un cod scris, imuabil, al lor. Fiecare individ cunoaște și susține rostul practicilor tradiționale; când, cum și ce trebuie făcut. Ele sunt văzute ca „expresii ale vieții sociale și mecanisme prin care viața socială funcționează” (Pop 1999, 7). Astfel, pot fi văzute ca acte de comunicare bazate pe un sistem de reguli, al căror principal scop este acela de a structura existența individului. De aici credința în păstrarea și transmiterea lor mai departe. Consecința firească este consolidarea unor relații sociale între oameni, bazate sau nu pe diferite grade de rudenie ori pe ierarhii bine știute de fiecare individ. Desigur, dincolo de o ierarhizare din punct de vedere social (chiar administrativ) se discută de legăturile de sânge și, mai ales, cele spirituale.

Conform *Dicționarului explicativ al limbii române*, obiceiul este o „deprindere individuală câștigată prin repetarea frecventă și îndelungată a aceleiași acțiuni; [...] deprindere consacrată [...] comună unui popor sau unei comunități; datină, tradiție, uzanță, uz, rânduială” (DEX 2009, 728). În mentalul comunitar, obiceiurile se realizează grație unui sincretism al mai multor planuri contextuale, lucru care îi asigură nu numai durabilitatea, ci și eficiența. Chiar dacă aparent ele nu se corelează, fiecare își are rostul clar stabilit, fiind absolut necesară efectuarea corectă a rânduieiilor prin respectarea normelor „impuse prin tradiție”, căci încălcarea lor contravine „bunei-cuviințe îndătinată a colectivității”.

Obiceiurile în actualitatea învățământului preuniversitar

Constantin Noica afirma: „o cultură este autentică în clipa când trezește în ea izvoarele neîncetatei reînnoiri. Ea nu se poate îmbolnăvi de senectute, fiind în condiția izvorului, nu a bălții stagnante. Ce este mai viu nu se află atunci îndărătul, ci înaintea ei.” (Noica 1993, 20). Această dorință de „reînnoire”, dar și tehnologizare a noii generații (în speță problematica *generației Z*) este într-o permanentă dispută cu un curriculum nu tocmai în vogă. În acest periplu de integrare a „noului” este discutabil modul în care se insistă asupra elementelor ce, în fond, creionează identitatea culturii populare. Deși cultura tradițională românească poate susține un material aparte de

studiu, majoritatea proceselor instructiv-educative nu au instrumentele necesare pentru a-l putea îndruma.

În zilele noastre, tendința impusă școlii românești este de a prelua cât mai mult din rolul familiei în îndrumarea copiilor, fapt determinat de una dintre cele mai mari curențe – timpul limitat al tutorilor dedicat transmiterii și învățării valorilor arhetipale. Această indisponibilitate duce la periclitarea întregului sistem deoarece regăsim individul în diferite trepte ale existenței, cu scopul atingerii unei stabilități, căci părăsirea unei stări și trecerea într-o alta rupe echilibrul până atunci găsit. Desigur, în practicarea ritualică identificăm acte de comunicare simbolice date de gândirea (simbolică) ce sprijină omul să își orânduiească traiul în lume, dat fiind că periodicitatea obiceiurilor vieții „nu este ciclicitatea vieții individului în chip izolat și nici măcar în familie ca atare, ci este ciclicitatea vieții *prin familie în neam*” (Boldureanu 2003, 88). Studiată îndeosebi pentru complexitatea ei, viața de familie oferă posibilitatea unei analize din perspective diferite atâta timp cât relațiile sociale încă stau la baza cunoașterii individului. Fără îndoială, fiecare trecere presupune intrarea într-o stare total diferită. Chiar dacă lumea modernă nu este una profund îmbibată de tradiție și ea urmează același curs ireversibil. Cu siguranță că și obiceiurile s-au mișcat în concordanță cu evoluția oamenilor, însă întotdeauna ei și-au dorit să păstreze esența (în pofida modificării elementelor verbale, nonverbale, a recuzitei).

Luând în considerare tensiunea în care se află societatea românească, rolul școlii de „substitut al părintelui” și, implicit, educabilii de toate vârstele și plecând de la premisa că educația rămâne o „acțiune intenționată a socio-organizării asupra capacității de procesare a informațiilor, proprie fiecărui individ” (Popovici 2003, 139-140) se remarcă redutabila necesitate a (re)învățării noțiunilor de *bun și rău*, de *nou* și *vechi* pe care se bazează cunoașterea și înțelegerea principiilor primite de-a lungul tipului, precepte moștenite din generație în generație.

Încercarea de punerea în valoare a elementelor tradiționale se realizează la nivelul sistemului de învățământ preuniversitar preponderent prin intermediul activităților extracurriculare și în foarte mică măsură prin cel al disciplinelor opționale. În ultimii ani interesul pentru păstrarea și perpetuarea obiceiurilor în rândul elevilor s-a concretizat mai cu seamă sub forma unor proiecte educaționale derulate la nivelul unităților de învățământ (al căror număr este în continuă creștere și care vine în sprijinul promovării tradițiilor locale) cu sau fără încheierea unor parteneriate de colaborare și mai puțin, ori chiar deloc, ca parte integrată în oferta națională de curriculum¹.

În lipsa unui model unitar, de cele mai multe ori disfuncțiile de proiectare nu duc înspre îndeplinirea întocmai a obiectivelor operaționale propuse și implicit a idealului educațional impus, și anume „dezvoltarea liberă, integrală și armonioasă a individualității umane, în formarea personalității autonome și în asumarea unui sistem de valori care sunt necesare pentru împlinirea și dezvoltarea personală, pentru dezvoltarea spiritului antreprenorial, pentru participarea cetățenească activă în societate, pentru incluziune socială și pentru angajare pe piața muncii.” (Legea învățământului nr. 1/2011 din 5 ianuarie 2011, art. 2, alin. 3)

¹ În acest sens, meritorie pentru demersul de față este inițiativa opționalului *Cultură și tradiții aromâne*, găsit în lista oficială promovată prin Anexa 1 la Ordinul privind aprobarea planurilor-cadru de învățământ pentru învățământul gimnazial nr. 3590/05.04.2016.

Crearea unei noi discipline la nivel gimnazial prin care să se valorifice patrimoniul cultural românesc prezintă o poziție discutabilă în zilele noastre. Transferul informațional arhaic în contemporaneitate este iminent filtrat prin mecanismul gândirii actuale. Deși există ca opțiune secundă posibilitatea de a proiecta un modul interdisciplinar care să se ocupe de această problemă, de cele mai multe ori barierele ivite în demersul practic-aplicativ anulează orice inițiativă. În consecință, numărul activităților bazate pe promovarea tradițiilor și obiceiurilor românești stagnează comparativ cu cele propuse în cadrul altor discipline. Oferim spre exemplificare cele nouă programe actuale propuse prin calendarul activităților educative naționale, fără finanțare M.E.N (CAEN 2017, 5-7): Concursul național de arte vizuale *Tradiție și credință*, Concurs național *Datini și obiceiuri din străbuni lăsate*, Festival-concurs de tradiții și obiceiuri *Tradiție Creștină oglindită prin datini și obiceiuri*, Concurs național *Tradiții și obiceiuri la români*, Festivalul-concurs *Veșnicia s-a născut la sat*, Concurs național de datini și obiceiuri de iarnă *Cum e datina străbună*, Concurs național de creație, obiceiuri și tradiții românești *Măști populare*, Tabăra de vară *Lumină, tradiție, credință*, Festival - concurs național de creație culturală populară românească *Tradiții*. În ceea ce privește calendarul activităților educative naționale finanțate de către M.E.N (CAEN 2017, 1-5) putem enumera doar patru: Olimpiada națională *Meșteșuguri artistice tradiționale*, Caravana folclorului pentru copii și tineri din România, Festival internațional de cultură și civilizație românească *Românașul*, Festival concurs de ceramică și meșteșuguri artistice tradiționale *Cocoșul de Hurez pentru copii*.

Prin intermediul unor astfel de festivaluri-concurs se urmărește ca elevii nu doar să înțeleagă cutumele moștenite, ci și să le prețuiască și să le valorifice în contexte de viață diferite. Dezvoltarea competențelor sociale poate fi realizată eficient mai ales cu ajutorul integrării elevilor în proiecte bazate pe cunoașterea realității imediate dincolo de studiul teoretic presupus. Aproximarea dintre folclor și școală se poate concretiza prin numeroase activități similare practicilor învățate de la generațiile trecute. Ilustrative sunt scenariile educaționale – propuse la nivelul unor unități de învățământ – de tipul șezătorilor, al clăcilor, mersul la horă, colindatul, și nu numai, accentuându-se de fiecare dată esența lor și atrăgându-se atenția asupra ideii conform căreia rânduiețile oamenilor, indiferent de contextul în care sunt făcute, au o puternică încărcătură mitico-simbolică. În literatura de specialitate este recunoscută ideea conform căreia „la nivelul școlii (ca, de altfel, în orice organizație) funcționează o serie de modalități de producere, susținere și impunere a valorilor. Printre acestea putem aminti ritualurile și ceremoniile, povestirile, legendele și miturile.” (Păun 1999, 91)

Definitorii pentru identitatea poporului român, obiceiurile și riturile practicate cu diferite ocazii rămân un substrat important al existenței individului de-a lungul devenirii sale. În vederea cunoașterii sistemului de valori transmis de strămoși, una dintre oportunități este implementarea lui în cadrul procesului instructiv-educativ însă la un nivel îndeosebi practic, chiar dacă se impune și o edificare a cuvintelor-cheie în rândul elevilor, dat fiind că niciun demers nu are o susținere solidă fără o clarificare noțională neîndoielnică, iar deslușirea conceptelor utilizate rămâne pilonul esențial.

Prin urmare, este unanim acceptat faptul că plurivalența gândirii umane a dus la distingerea unor practici noi. Însă, de fiecare dată, se poate identifica un principiu străvechi care tutează activitatea. Deși modificate de trecerea veacurilor, criteriile

moștenite sunt adevărate pietre de temelie în practicile săvârșite, căci oamenii rămân bănuitori, dorindu-și în special să preîntâmpine orice eventual drum greșit, mai ales că natura este într-o perpetuă schimbare. Un vechi postulat ne spune că „totul se schimbă, nimic nu dispare”. Majoritatea actelor sunt coagulate pe un element nou bazat la rândul lui pe principii deja existente. De asemenea, evoluția inevitabilă a creionat o abordare diferită care este reliefată mai ales în contextul discutării relației om-natură sau om-credință. Consecința firească este diminuarea masivă a întrebunțării lor. Într-un atare context în care școala tinde să preia rolul familiei, iar valorile morale, arhetipale sunt tot mai umbrite în detrimentul altor principii, așa cum afirma Ștefan Buzărnescu, „problema fundamentală a viitorului imediat e aceea de a ne situa neechivoc pe baricada luptei pentru progres și armonie socială cu armele competenței, exigenței constructive, și cu mentalități care să înnoiască fundamental tradițiile noastre purtătoare de etos.” (Buzărnescu 1998, 64).

Sigle și abrevieri

CAEN = Calendarul activităților educative naționale.

DEX = *** *Dicționarul explicativ al limbii române*. 2009. Ediție revăzută și adăugită. București: Univers Enciclopedic Gold.

Bibliografie

Boldureanu, Ioan Viorel. 2003. *Folcloristică și etnologie. Conexiuni, interferențe, perspectivă*. Timișoara: Mirton.

Buzărnescu, Ștefan. 1998. *Bovarismul instituțional și reforma românească*. Timișoara: Augusta.

*** *Calendarul activităților educative naționale 2017*, fără finanțare M.E.N. Nr. 26402/ 16.02.2017. Anexa A.

*** *Calendarul activităților educative naționale*, finanțate de către M.E.N. 2017, Nr. 26400/ 16.02.2017. Anexa B.

*** *Dicționarul explicativ al limbii române*. 2009. Ediție revăzută și adăugită, București: Univers Enciclopedic Gold,

*** *Legea educației naționale* Nr. 1/2011, din 5 ianuarie 2011.

Noica, Constantin. 1993. *Modelul cultural european*. București: Humanitas.

Păun, Emil. 1999. *Școala: o abordare sociopedagogică*. Iași: Polirom.

Pop, Mihai. 1999. *Obiceiuri tradiționale românești*. Ediție revăzută. Postfață de Rodica Zane. București: Univers..

Popovici, Dumitru. 2003. *Sociologia educației*. Iași: Institutul European.

Dumitru TUCAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Memoria traumatică și literatura testimonială

Abstract: (The Witness Literature and the Post-Totalitarian Consciousness) An increasing interest in the literature generated by the totalitarian concentrationary spaces of Eastern and Central Europe has been shown for the past twenty-five years. Born from the collective traumatic experiences of the 20th century, regarded as a century of institutionalized violence, this phenomenon seems to be the sign of a traumatic type of memory which could find its voice in the public space only after 1989 with the publication of the personal narratives of incarceration in the Eastern and Central European Communist concentrationary system, and therefore it became the new grounding of the post-totalitarian consciousness. In Romania, this particular 'literary' phenomenon is vast, but it has been rarely studied systematically with the emphasis on its function of a catalyst for the post-totalitarian consciousness (Ruxandra Cesereanu's book *The Gulag in the Romanian Consciousness* is a notable exception). The present paper attempts to discuss the notion of 'witness literature' with its role of configuring the post-totalitarian consciousness.¹

Keywords: concentrationary literature; witness literature; post-totalitarian consciousness;

Rezumat: (Literatura testimonială și conștiința post-totalitară) În ultimul sfert de veac s-a manifestat un interes firesc pentru literatura generată de spațiile concentraționare ale Europei centrale și răsăritene. Născut din experiențele traumatice colective ale secolului al XX-lea, un secol al violenței instituționalizate, acest fenomen e semnul unei memorii traumatice care abia după 1989 s-a putut manifesta și ca reper fundamental al unei conștiințe post-totalitare, prin integrarea în circuitul public european larg a textelor memorialistice născute din trauma încarcerării în sistemele concentraționare comuniste est-europene. În spațiul românesc acest din urmă fenomen e amplu, însă rareori studiat sistematic în funcția sa de catalizator al unei conștiințe post-totalitare (cartea Ruxandrei Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească*, e o excepție notabilă). Lucrarea de față încearcă problematizarea noțiunii de literatură testimonială ca element specific al configurării unei conștiințe post-totalitare.

Cuvinte cheie: literatură concentraționară; literatură testimonială; conștiință post-totalitară;

Traumele istorice ale secolului al XX-lea au produs o imensă cantitate de rememorări ale imaginilor atroce și dezumanizante ale universurilor carcerale generate de proiecțiile utopizante ale celor două ideologii cu efecte totalitare care au devastat Europa nu numai în termenii geografiei fizice, dar și în termenii unei geografii morale. În România comunistă au putut circula doar fragmente nesemnificative ale acestei memorii traumatice, mai precis o cantitate neînsemnată și neproblematică de scrieri privitoare la traumele generate de Holocaust. După 1989 cultura română s-a deschis nu numai în direcția recuperării unor importante elemente ale istoriei culpabilității României în contextul crimelor din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, ci și în direcția recuperării imaginilor celeilalte importante dimensiuni generatoare de suferință și traumă în istoria românească și europeană: universul concentraționar comunist. În

¹ O variantă în limba germană, *Traumatisches Gedächtnis und Testimonialliteratur*, tradusă de Maren Huberty, a apărut în volumul coordonat de Michèle Mattusch, *Kulturelles Gedächtnis - Ästhetisches Erinnern. Literatur, Film und Kunst in Rumänien*, Berlin, Frank & Timme, 2018.

mod firesc, golul s-a umplut imediat printr-un dublu proces. Pe de-o parte s-a făcut recuperarea prin traducere a marilor texte ale memoriei traumatice rezultate în urma experiențelor gulagului sovietic (în primul rând A. Soljenițan, cu cărțile care au făcut posibilă trezirea conștiinței europene înspre această dimensiune ignorată, până în anii '60, '70, în cultura europeană, *O zi din Viața lui Ivan Denisovici și Arhipelagul Gulag*). Pe de altă parte, s-au publicat o serie de cărți care relatau ori experiențele traumatice trăite în gulagul românesc (N. Steinhardt, Ion Ioanid, Lena Constante, Adriana Georgescu, Annie Samuelli etc.), ori experiențele românilor în gulagul sovietic (Anița Nandriș-Cudla, Radu Mărculescu, Mihail Solomon etc.). Aceste narațiuni au făcut posibilă recuperarea unor fragmente importante ale istoriei traumatice și, în același timp, pași semnificativi în direcția trezirii unei conștiințe anti-totalitare de care spațiul public românesc are încă nevoie după aproape 50 de ani de dictatură. În lucrarea de față voi încerca circumscrierea relațiilor dintre memoria traumatică și acest tip particular de „literatură” generat de rupturile istorice ale secolului XX – „literatura testimonială”.

Secolul XX sau secolul violenței instituționalizate

Acum mai bine de 100 de ani, așadar cu puțin timp înainte de începerea Primului Război Mondial, pacea Europei (și, implicit, a lumii întregi) părea temeinică și eternă. Atât de temeinică încât atunci când micile fisuri politice dintre statele europene păreau să ducă tensiunea până la punctul fierbinte al mobilizărilor armate, optimismul economiștilor, jurnaliștilor sau al oamenilor politici părea el însuși de nezdruccinat. Norman Angell, într-o celebră carte din 1909 (Angell 1913), demonstra, de-a lungul unui lanț de raționamente ajutat de statistici și analize din perspectivă economică a posibilelor falii geopolitice ale vremii, „futilitatea” unui război european într-o epocă deja „globalizată”. „În vara lui 1914 economia mondială era înfloritoare într-un fel care ne este [nouă, celor din secolul XXI] familiar într-o manieră distinctă. Mobilitatea bunurilor, capitalului și forței de muncă ajunsese la un nivel comparabil cu cel de astăzi”, va nota o sută de ani mai târziu istoricul Niall Ferguson (2006, 73), admitând totuși faptul că secolul al XX-lea, în ciuda începuturilor sale pașnice și optimiste, s-a dovedit a fi culmea sălbăticiiei și violenței instituționalizate, o adevărată „epocă a urii”².

Cartea lui Ferguson din 2006, *Războiul lumii*, reușește să contureze vectorii contradictorii și mișcările convulsive ale istoriei tragice a secolului al XX-lea. O combinație explozivă de semne ale dezagregării imperiale, volatilitatea economică, nașterea culturii totalitare, dictatori psihopați și, am adăuga, proiecții ideologice coercitive, au dus la instituționalizarea violenței, excluderii și crimei în numele națiunii, etniei, rasei sau clasei. Nici când ca în secolul XX violența identitară și accesoriile sale (ideologia, limbajul excluderii, extremismul politic, violența ritualizată sau liturgiile în masă ale urii) n-au pătruns până în cel mai ascuns cotlon al imaginarului socio-cultural, generând o adevărată industrie a violenței, în care războaiele (civile, regionale sau mondiale) au fost doar forma cea mai vizibilă și mai puțin ilegală a acestei „epoci a urii”. Nici când ca în secolul al XX-lea formele de supraveghere, încarcerare, tortură

² Deși istoricul britanic denumeste „epoca urii (age of hatred)” (Ferguson 2006, li) doar prima jumătate a acestui secol al violenței (1904 – 1953), secolul XX și-a păstrat amprenta violentă până la finele sale, iar secolul XXI nu se arată mai liniștit.

și execuție arbitrară n-au fost mai dezumanizante și criminale.

În acest context al urii, două fenomene generate de legiferarea excluderii și legitimitate ideologic de obsesia irațională a „rasei” și cea utopică a „clasei” au devenit metonimii ale cruzimii omului față de om în secolul al XX-lea. E vorba, pe de-o parte, de Holocaust, efectul tragic și absurd al unei adevărate industrii a genocidului organizate cu precizie și cruzime de Germania nazistă și aliații săi. E vorba, pe de altă parte, de fenomenul Gulagului, fenomen carceral generat de „industria penitenciară”³ sovietică încă de la începuturile instalării comunismului în fosta Rusie țaristă și apoi, după cel de-al Doilea Război Mondial, exportat în toate țările comuniste. Ambele fenomene concentraționare, universuri ale înrobirii, dezumanizării și morții, reprezintă în istoria recentă nu numai punctele de reper ale manifestărilor răului în forma sa absurdă⁴, ci și spațiile în care se înrădăcinează experiențele traumatice individuale care, grație narațiunilor testimoniale ale celor care au reușit să supraviețuiască, au întregit contururile memoriei traumatice a secolului al XX-lea.

Deși primele semnale ale acestei memorii traumatice ale acestui secol tulbure datează din primele două decenii de după revoluția bolșevică⁵, datele consistente ale suferinței umane cauzate de rupturile istorice ale primei jumătăți de secol vor începe să se acumuleze după cel de-al Doilea Război Mondial, catalizate de tragedia recentă a Holocaustului. Imediat după război, majoritatea comentatorilor a încercat să analizeze semnificațiile politice ale Holocaustului, dar n-a trecut foarte mult timp și, pornind de la apariția unor mărturii ale supraviețuitorilor, atenția a fost transferată înspre iraționalismul, barbaria și absurdul universului concentraționar, oricare ar fi fost acesta.

Aceste sublinieri au reușit să atragă atenția asupra faptului că discursul ideologic, cel care raționalizează formele în act ale ororii, nu e nimic altceva decât o încercare de justificare a crimelor celor mai absurde și iraționale. Poate cea mai importantă mărturie este cea a lui David Rousset, el însuși deținut în lagărele de concentrare naziste, care în *Universul concentraționar* (1946) și *Zilele morții noastre* (1947, cf. ed. 1988) reușește să atragă atenția asupra formelor infernale ale ororii concentraționar. Importanța mărturiei lui Rousset e dublată și de acțiunile sale în direcția recunoașterii de către opinia publică europeană a faptului că, la câțiva ani de la dezagregarea universului concentraționar nazist, un spațiu de o inumanitate comparabilă, universul gulagului sovietic, aflat în momentul acela în expansiune în țările est-europene, continuă să perpetueze formele grotești ale violenței, sclaviei și crimei împotriva umanității. Nu sunt de neglijat, în acest context, nici mărturiile Margaretei Buber – Neumann (1949), supraviețuitoarea ambelor sisteme concentraționar – cel nazist și cel comunist –, ale lui V. A. Kravcenko (1947) sau ale lui Julius Margolin (1949), dacă ar fi să ne rezumăm numai la câteva astfel de mărturisiri care, de la sfârșitul anilor '40 au atras atenția asupra acestui univers al ororii, neglijat până atunci.

Dacă e adevărat faptul că în anii '50 mărturiile despre gulag sunt folosite mai ales ca elemente ale jocului ideologic specific contextului războiului rece, legitimarea interesului pentru universul concentraționar sovietic va veni tocmai din URSS. Publicarea volumului *O zi din viața lui Ivan Denisovici al lui Soljenițan* (1962) și succesul său

³ Termenul este al lui Soljenițan și dă titlul primului volum al celebrului *Arhipelag Gulag*.

⁴ cf. Todorov 1996, 117 și urm.

⁵ cf. Tucan 2013, 61-78.

internațional imediat vor genera un interes major pentru realitățile gulagului. Văzut inițial ca un text necesar în contextul „dezghețului” inițiat de N.S. Hrușciiov, micul roman al lui Soljenițân dovedea că discuția despre universul concentraționar trebuia dusă nu numai ca un act necesar al rupturii de moștenirea stalinistă, ci și ca un act de conștientizare a rădăcinilor ideologice ale terorii, rădăcini care se întind dincolo de epoca dominată dictatorial de Stalin. Soljenițân va continua să afirme nevoia de rupere a tăcerii asupra subiectului și să se documenteze în vederea scrierii monumentalului *Arhipelag Gulag* care, odată publicat (1973⁶), va reprezenta un adevărat catalizator al unei noi dimensiuni documentar-artistice, „literatura gulagului sovietic”, sub-gen al literaturii concentraționare. De la publicarea *Arhipelagului Gulag* încolo vor fi recuperate nume ale acestui gen, iar mărturiile noi vor continua să apară ca instrumente mnemotehnice ale istoriei traumatice a secolului al XX-lea. Acest gen se va amplifica ulterior odată cu mărturiile venite din întregul spațiu est-european, acolo unde după război va fi exportat sistemul concentraționar sovietic.

Carceral vs. concentraționar. Literatura concentraționară

De la sfârșitul anilor '60 asistăm, așadar, în cultura europeană la o adevărată avalanșă de reluări scriptice ale experiențelor concentraționare ale unui secol plin de violență și ură irațională. Ceea ce până atunci fusese doar un fenomen marginal – literatura carcerală (concentraționară) – va deveni un fenomen de amploare. Preistoria literaturii concentraționare e ambiguă și, până la finele secolului al XIX-lea, sintagma are un sens mai degrabă contextual: texte despre încarcerare sau texte scrise în închisoare. Astfel, nume ca Marco Polo, John Bunyan, Marchizul de Sade sau alții, sunt asociate indistinct ideii de literatură carcerală, fără ca scrierile lor să fie legate direct de experiența închisorii, de ruptura destinului sau de traumă. Precursorul indiscutabil al literaturii carcerale este însă F. M. Dostoievski prin *Amintiri din casa morților* (1861-1862), roman cu rădăcini autobiografice care se concentrează pe ororile sistemului penitenciar țarist. Interesant de observat în acest roman este amestecul de fapte carcerale, de relatări de evenimente traumatice și de reflecție filosofică. Toate acestea, împreună cu substanța experiențelor biografice transcrise, fac din romanul dostoievskian un text anticipator al literaturii concentraționare de secol XX. Îmbinarea unei imagini a rupturii destinului individual cu brutalitatea descrierii experiențelor carcerale configurează imaginea unui univers dezumanizant în fața căruia nu mai rămân decât soluții „spirituale” de salvare a umanității din individ. Nu altele vor fi elementele definitorii ale literaturii concentraționare de mai târziu. Ceea ce lipsește la Dostoievski – o imagine a unei industrii instituționalizate a ororii – va fi posibil în secolul XX cu ajutorul, infam, al ideologiei.

Adevărata istorie a literaturii concentraționare aparține așadar secolului al XX-lea și este cauzată, așa cum observam mai sus, de istoria traumatică și de rupturile istorice ale acestuia. Revoluția bolșevică din 1917 va genera aproape imediat sistemul concentraționar sovietic – Gulagul, spațiu de dimensiuni giganteste al ororii din care nu vor întârzia să apară relatări încă din anii '20. Modelul sovietic va fi transformat

⁶ Prima ediție (în rusă) este publicată la Paris, în 1973. În 1974 vor fi publicate edițiile în engleză și franceză.

într-o necruțătoare industrie a morții odată cu lagărele de concentrare naziste. Nu puțini dintre supraviețuitorii Holocaustului își vor relata suferințele, rezultatul generic fiind o adevărată epopee a ororii și a morții – Literatura Holocaustului. De asemenea, schimbările geopolitice de după Al Doilea Război Mondial vor macula geografia țărilor din Europa Centrală și de Est cu locuri de detenție și suferință, care la rândul lor vor genera, mai ales după căderea sistemului comunist, o literatură a gulagului est-european⁷. Astfel, literatura concentraționară (carcerală), sintagmă ambiguă specifică unei istorii marginale a „încarcerării”, se va transforma într-un vast depozitoriu de experiențe ale suferinței umane, odată cu rupturile istorice ale secolului al XX-lea. Experiențele traumatice individuale e vor deveni colective. Masificarea suferinței va deveni extremă.

Traumă și memorie traumatică

Cei mai mulți dintre teoreticienii „traumei” leagă această noțiune de rupturile istorice, în special de cele petrecute în modernitate:

„Modernitatea, profund legată de imperialism, consumerism și fascism, așa cum a arătat-o în mod lucid Paul Gilroy în *Against Race* [Impotriva rasei], este văzut ca fenomenul ce va produce experiențele elementare ale secolului al XX-lea: evenimentele catastrofice și conflictul inter-cultural global. Într-adevăr, acumularea evenimentelor traumatice ale secolului XX a făcut ca psihologii, sociologii și specialiștii în științele umaniste să fie interesați de analiza traumei” (Kaplan 2005: 24).

Freud este însă acela care descoperă fenomenele elementare și structurile traumei (Kaplan 2005, 25). Interesat de efectele psihologice ale experiențelor limită, dar în același timp și de coliziunea dintre pulsionile psihologice individuale și ierarhiile rigide ale finalului de secol XIX, Freud definește trauma drept o ruptură în conturul protector al conștiinței (Freud 1961, 23 și urm.), iar memoria „traumei” efectul impactului lumii exterioare asupra inconștientului (*Ibid.*, 18-19). Interesul lui Freud pentru traumă și memorie traumatică nu e inexplicabil în contextul teoriei sale psihanalitice și nu e nici singular în epoca de după Primul Război Mondial, evenimentul traumatic suprem de până atunci, ale cărui milioane de victime devin în acei ani materialul psihologiei experimentale. Așadar, vocabularul dominant al conceptualizării traumei este în mod firesc unul psihologizant, deși contextul în care se naște această nevoie de teoretizare e caracterizat de un specific circumstanțial istoric. Nu întâmplător, în marginea vocabularului psihologizant al discuțiilor timpurii despre traumă se regăsește unul istoricizant, inaugurat de Walter Benjamin⁸, care ulterior va fi rafinat de teoria critică postmodernă. Pentru Benjamin trauma reprezintă conștiința asediată de forțe exterioare, străine. De asemenea, modernitatea e ea însăși, în viziunea aceluiași, o ruptură a conștiinței, așadar e analogă traumei. Astfel, din punctul de vedere al filosofului, atât modernitatea, cât și experiența traumatică sunt echivalate unei experiențe a alienării radicale. O dovedesc,

⁷ Nu este aici locul pentru a vorbi de perpetuarea modelului sovietic de lagăr de concentrare în prezent în Coreea de Nord.

⁸ De altfel W. Benjamin pornește el însuși de la teoria freudiană a traumei și a memoriei traumatice, așa cum o dovedesc paginile dedicate subiectului din cartea despre Baudelaire (Walter Benjamin 2006, 175 și urm.).

printre altele, analizele extinse din cartea despre Baudelaire (2006), acolo unde analiza culturii politice a modernității se transformă într-un manual de patologie a unei epoci în care ritmul metamorfozelor socio-culturale se transformă în stimuli ai experiențelor traumatiche. Nuanța istoricizantă atribuită de către W. Benjamin experienței traumatiche e importantă nu atât pentru descifrarea mecanismelor funcționale ale traumei, cât pentru a vizualiza contextele specifice (în termeni de experiență) care generează traumaticul.

Într-o carte din 2004, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory* [Istoria în tranziție: experiență, identitate, teorie critică], Dominick LaCapra face o disociere de o importanță crucială în analiza contextelor istorice generatoare de experiențe traumatiche, aceea dintre „trauma structurală” (rupturile transistorice, adeseori citibile în cheie psihanalitică: „adoptarea limbajului” [entry into language], „separarea de mamă” [separation from the mother] etc.) și „trauma istorică” (rupturile radicale ale istoriei care generează experiențe traumatiche adeseori colective – Holocaustul, de exemplu). LaCapra face o astfel de disociere pentru a atrage atenția asupra traumei istorice a Holocaustului și pentru a analiza paradoxurile și tensiunile acestui eveniment traumatic, dar sublinierea unei relații între „ruptura istorică” și „traumă” e importantă în primul rând pentru analiza reprezentărilor experiențelor traumei și a legăturilor acestora cu „memoria traumatică”.

Teoretizată, inevitabil, încă de la Freud, memoria traumatică are un caracter interacțional în care evenimentul (traumatic), impactul „psihologic” (în sensul freudian al cuvântului) și (im)posibilitățile reprezentării sunt necunoscutele unei ecuații aparent fără rezolvare. Spun „(im)posibilitățile reprezentării” pentru că impactul psihologic al evenimentului traumatic poate avea potențialități binare: tăcere / reprezentare. Fiecare dintre aceste potențialități are suma sa de materializări comportamentale sau scriptice ale amintirilor traumatiche. Acesta este probabil motivul cel mai plauzibil pentru care teoreticienii memoriei traumatiche subliniază cu tărie efectele distorsionante ale acesteia atât asupra comportamentelor individuale⁹, cât și asupra discursivizării experienței traumatiche¹⁰. Negocierea translatării stimulilor traumatici în discurs, oricare ar fi el, este cu certitudine complexă în procesualitatea sa. Dar paradoxul esențial al acestui tip de memorie este intensitatea „amintirii” traumatiche care face ca adevărul „emoțional” să fie mai important decât adevărul „factual” în orice reprezentare a experienței traumatiche (Walker 2004, 136). Cu atât mai mult, acest caracter paradoxal este mai intens atunci când vorbim despre traumele istorice, acolo unde semnele traumei sunt atât individuale, cât și colective și-și pun, prin reprezentările lor, amprenta asupra jocurilor universale ale memoriei. Jeffrey C. Alexander (2012, 2 și urm.), într-o carte care încearcă să construiască o teorie socială a traumei colective, observă foarte bine, încă de la începutul demersului său, faptul că „suferința individuală este de o extraordinară importanță umană, morală și intelectuală. Aceasta este în sine materie primă pentru etică și psihologie”, dar, în același timp, rămâne de studiat și modul în care „trauma devine colectivă”, inserându-se în memoria identitară:

⁹ „[...] memoria traumatică nu este «inconștientă» în maniera memoriei nevrotice reprimite. Este, mai degrabă, memoria îndreptată către o altă parte a conștiinței, accesibilă prin analiza fenomenelor traumatiche cunoscute: retrospectii, fobii sau vise” (Kaplan 2005, 73-74).

¹⁰ Cathy Caruth: „Recapturing the Past: Introduction”, în: Caruth 1995, 154.

„Victimele individuale reacționează la experiențele traumatice prin reprimare și negare, eliberându-se doar atunci când aceste mecanisme psihologice de apărare sunt depășite, conștientizând durerea în așa fel încât să fie capabile să se reculeagă. Pentru colectivități lucrurile se petrec în mod diferit. Mai degrabă decât negare, reprimare sau efort de conștientizare, putem observa în cazul traumelor colective un proces de construcție simbolică, de creare de povești și personaje ca premiză a viitorului colectivității” (Alexander 2012, 3).

Memorie individuală / memorie colectivă / memoria traumatică

Paradigma tradițională a conceptualizării „memoriei” este una subiectivizantă, mai precis preocupată de memoria individuală și are legătură cu ceea ce P. Ricoeur analizează ca fiind o adevărată „școală a privirii interioare” (Ricoeur 2001, 117). Punctele de reper pe care și le asumă filosoful francez în analiza acesteia sunt Sf. Augustin, cel ce leagă memoria de orientarea temporală a unui sine conceput în termenii experienței spirituale creștine, John Locke, cel care recunoaște legătura strânsă dintre memorie și identitate, și E. Husserl, cu ale sale analize ale intenționalității proceselor de conștiință în care semnalele memoriei individuale se deschid înspre o dimensiune inter-subiectivă. În fapt, urmărind analizele dense ale lui Ricoeur putem observa cum fenomenologia husserliană pregătește terenul pentru manifestare unei „priviri exterioare” asupra memoriei, în contextul dezvoltării științelor socio-umane. Paradigma modernă va deveni una „colectivă”, în același timp istorică și culturală, și va fi preocupată îndeosebi de determinările socio-culturale ale memoriei individuale care configurează tiparele memoriei colective și de studiul impactului acesteia asupra identităților colective. Maurice Halbwachs este însă cel care argumentează, în două cărți influente pentru secolul al XX-lea – *Les cadres sociaux de la memoire* (1925, cf. 1992) și *La memoire collective* (1950, cf. 1968) – că jocurile memoriei individuale sunt limitate de cadrele memoriei sociale (1968, 182), acolo unde actorul principal este subiectul social, determinare funcțională, contextuală a subiectului individual. Aceste cadre sunt amintiri comune, devenite puncte de reper ale tiparelor care direcționează energiile sociale ale grupului și, în același timp, controlează reprezentările asupra identității. Astfel memoria colectivă controlează prin eliminare sau amplificare semnalele trecutului.

Analizând, printre altele, posibilitatea ideii de Istorie ca memorie universală a speciei umane, sociologul francez ajunge la concluzia că nu există o astfel de memorie. Sau, mai precis, există mai multe „memorii colective” (Halbwachs 1968, 74 și urm.). Memoria colectivă își are rădăcinile într-un grup încadrat în spațiu și timp p. 75). Istoria ca discurs asupra trecutului se hrănește din ea și, printr-un proces de feed-back, o influențează la rândul ei. Astfel, problematizările lui Halbwachs descompun nu atât ideea de Istorie, cât pe cea de memorie, într-un model fluid în care elementul cel mai important devine reprezentarea. Experiențele trecutului, fie ele individuale sau colective, fie ele marginale identității sau contribuind la configurarea ei, reprezintă lichidul care atâta timp cât nu ia forma unui recipient se pierde. Istoria, în potențialitatea sa plurală, e un astfel de recipient. Discursurile care o hrănesc sunt, de asemenea, astfel de posibile recipiente. Discursul memorialistic e el însuși un astfel de recipient care, din când în când se varsă în marele recipient al Istoriei.

Memorie traumatică și discursivizare

Modelul fluid al memoriei colective, așa cum poate fi citit el în teoretizările lui Halbwachs, e util în cazul memoriei traumatice nu neapărat pentru analiza mecanismelor sale constituente, ci mai degrabă pentru analiza discursivizării sale și a impactului său asupra conștiinței colective. Dacă psihologia experimentală este în mod firesc concentrată asupra impactului psihologic al traumei, pentru științele socio-umane problema majoră este aceea a reprezentării „traumei”. Venind cu această perspectivă Cathy Caruth observă, fără a lăsa totalmente deoparte problematica psihologică a traumei, nu numai dificultățile discursivizării experienței traumatice, cât mai ales dificultățile înțelegerii urmelor scriptice ale acesteia:

„Trauma necesită astfel integrare, atât pentru a funcționa ca mărturie, cât și pentru a permite vindecarea. Dar pe de altă parte, transformarea traumei în memoria narativă necesară verbalizării, comunicării și integrării sale în procesul de cunoaștere individuală dar și colectivă a trecutului poate să facă posibilă pierderea atât a preciziei, cât și a forței care caracterizează amintirea traumatică... Cu toate acestea, există o altă pierdere, mai profundă: aceea a incomprehensibilității fundamentale a evenimentului, forța *imposibilității de a înțelege* [s.a.]” (Caruth 1995, 154).

Memoria traumatică este, astfel, vehiculul care poartă semnele experienței traumatice înspre discurs, dar le poartă într-o manieră paradoxală. În primul rând, memoria traumatică își trage toată energia generativă din evenimentul traumatic, din ruptura istorică trăită și percepută individual, e adevărat, dar de o individualitate care e în același timp alături de colectivitatea care trăiește efectele aceleiași rupturi. Trauma individuală se oglindește în variantele infinite care, împreună, compun trauma colectivă. Gradul suferinței e diferit, percepțiile de asemenea, destinele traumatice pot fi ele însele diferite, dar rămân anumite tipare ale experienței traumatice care funcționează ca puncte de legătură între cei condamnați la suferință. Soljenițan, de exemplu, asumându-și o voce de explorator, poate vorbi despre un „trib al zeki-lor” care populează „arhipelagul” pe care-l explorează (Soljenițin 2008, I, 7). Un trib a cărui identitate e construită de-a lungul unei aventuri a rupturii de destin petrecută în cadrele acelorași tipare. Nu e întâmplător faptul că Soljenițan combină în *Arhipelagul Gulag* tonul abstract și rece al „antropologului” cu tonul plin de empatie al biografului destinelor individuale, într-o narațiune care nu de puține ori își asumă o voce colectivă:

„Și iată, repede, una [o portiță] fatală s-a deschis larg și patru mâini de bărbat, patru mâini albe, neobișnuite cu munca, ne înșfacă de picior, de mână, de guler, de căciulă, de ureche, ne trântesc ca pe un sac, în timp ce poarta din spatele nostru, poarta spre viața dinainte, este închisă pentru totdeauna.

Gata. Ești arestat! [...]

Iată ce este arestarea: o lumină orbitoare și o lovitură care transferă dintr-o dată prezentul în trecut, iar imposibilul devine un prezent cu drepturi depline” (Soljenițin 2008, I, 14).

„De bună seamă că arestările sunt foarte diferite după forma lor. Irma Mendel, ungueroaică, a izbutit să procure la Komintern (1926) două bilete la Teatrul Mare,

în primele rânduri. L-a invitat și pe anchetatorul penal Klegel, care îi făcea curte. Au petrecut foarte tandru tot timpul cât a durat spectacolul, apoi el a condus-o... la Lubianka” (*Ibid.*, 17).

Oglindirea experienței individuale în cea colectivă e grija permanentă a memoriei traumatice în momentul discursivizării sale, altfel discursul ar rămâne o perpetuă lamentație. Șocurile succesive ale pragurilor de trecere în lumea suferinței reprezintă momentele configurării unei conștiințe a damnării care neagă identitatea anterioară a înțarceratului pentru a deveni fundamentul unei noi identități. Aceasta se formează ad-hoc pornind de la propria experiență, dar și de la contemplarea suferinței celorlalți. De exemplu, prima parte a memoriilor de detenție ale Evgheniei Ginzburg (*Destin în bătaia vântului*) este, printre altele, și o poveste a uitării de sine. Arestată, anchetată și condamnată pentru „conspirație teroristă troțkistă”, memorialista nu numai că se îndepărtează de iluziile (inclusiv ideologice ale) vieții anterioare arestării, dar își asumă o identitate pe care o va recunoaște peste ani și în privirea hăituită a colegilor de suferință care au supraviețuit.¹¹

Conștiința damnării e în mod evident diferită la fiecare dintre cei care o poartă și o exprimă, dar nu de puține ori aceasta e dinamizată de o responsabilitate față de ceilalți. Astfel, vocea memoriei traumatice își asumă de cele mai multe ori nevoia de a se înscrie în conștiința colectivă prin mărturia asumată în numele celor tăcuți sau dispăruți. Unul dintre memorialiștii timpurii ai gulagului sovietic, Vladimir Cernavin, punctează la fiecare pas al narațiunii sale această intenție testimonială într-un volum în care acest lucru este vizibil chiar și în titlu: *Vorbesc în numele celor tăcuți* (1936¹²). Faptele povestite, considerațiile despre tiparele experiențelor traumatice sau destinul individual devin elementele de fundal ale acestei nevoi esențiale a supraviețuitorului. Astfel, energiile memoriei traumatice configurează specificul nucleului generator al discursului traumatic - *supraviețuitorul*, discursul în sine nefiind altceva decât o poveste a aventurii de a supraviețui pentru a depune mărturie. În sine „supraviețuitorul” este un adevărat anti-erou al colectivității suferinde. Responsabilitatea sa, subminată uneori de vina de a fi supraviețuit, e consolidată de nevoia de a lupta împotriva uitării celor „rămași în urmă” prin imaginea unei umanități învingătoare, totuși, în lupta cu răul absolut. Aceasta e una dintre semnificațiile de prim plan a micului roman al lui Soljenițan, *O zi din viața lui Ivan Denisovici*. Ficționalizând un „destin paradigmatic” (Ivan) într-un „spațiu paradigmatic” (lagărul de concentrare), scriitorul rus spune și o poveste a umanității învingătoare asupra suferinței extreme. E umanitatea fiecăruia dintre supraviețuitori, devenită omagiu pentru cei rămași în urmă. Descrierea, de cele mai multe ori detaliată, a experiențelor traumatice e echivalentă unei încercări de a oferi materialul pentru a înțelege evenimentul traumatic, chiar dacă acest lucru se dovedește a fi aproape imposibil. Însă această imposibilitate nu înseamnă că mărturia nu are importanța ei, atât pentru „supraviețuitor”, cât mai ales pentru o istorie a victoriei umanității asupra „răului”.

¹¹ Ghinzburg 2015, 184. A se vedea, pentru memoriile integrale, cele două volume (2015, 2016), traduse de Antoaneta Olteanu. Cele două volume reprezintă traducerea originalului rusesc cu titlul *Крытой маршрут* (I, II) care circulă în samizdat începând cu anul 1967.

¹² Vladimir V. Tchernavin: *I Speak for the Silent (Prisoners of the Soviets)*, 1936.

Dinamica particulară a discursivizării experienței generate de trauma istorică pare a fi, așadar, echilibrul dintre experiența personală și inserarea ei în experiența colectivă, ceea ce arată două dimensiuni importante ale acesteia și două posibile efecte. Există, în primul rând, nevoia de eliberare de suferința și rănilile psihologice personale. Dar acest impuls psihologic primar este întrecut de nevoia de a depune mărturie, pentru a înțelege și a oferi posibilitatea înțelegerii de către posteritate. Dacă actul rememorării în sine are, la rândul său, un efect taumaturgic primar, al doilea său efect este acela de a lupta împotriva uitării și Istoriei prin mărturie. De aceea cred că sintagma potrivită pentru a numi acest tip de discursivizare a memoriei traumatice este nu acela de literatură carcerală, nici acela de literatură concentraționară, ci acela de *literatură testimonială*.

Literatura testimonială

Sintagma „literatură testimonială” în varianta sa englezească „literature of testimony” este folosită pentru prima dată de Elie Wiesel în cartea de interviuri cu H. J. Cargas¹³. Vorbind despre cărțile sale, în primul rând despre *Noaptea*¹⁴, supraviețuitorul de la Auschwitz insistă asupra cuvântului „mărturie” în relația sa discursivă cu experiențele traumatice ale Holocaustului. Pentru Wiesel mărturia se întretese, o va mărturisi destinul său ulterior publicării *Noapții*, cu activismul social în favoarea rememorării traumelor colective ale Holocaustului și cu impunerea în conștiința publică a rănilor istoriei europene recente. La fel ca Wiesel, mulți dintre cei care redau experiența lor în interiorul evenimentelor istorice care au generat trume colective imprimă discursului lor, oricare ar fi genul, o inevitabilă dimensiune testimonială. Actul de a rememora experiența traumatică devine un act cu o puternică încărcătură morală. Această insistență în direcția construcției unei conștiințe colective a traumei istorice face ca fiecare rememorare a traumaticului să se apropie de valoarea documentului, aceasta fiind vizibilă ca nucleu discursiv în fiecare dintre mărturiile, fie ele publice, juridice sau „literare”.

Apropierea „mărturiei” de document este paradoxală. Istoricul suedez Peter Englund vorbește, într-un volum din 2002¹⁵, despre relația paradoxală mărturie – document – istorie în ceea ce numește el însuși „literatură testimonială” [„witness literature”]. Englund analizează trei scrieri despre gulag și teroarea stalinistă, aparținând unor „adevărate artiste în utilizarea memoriei” (Englund 2002, 48): Ana Larina, soția lui N. Buharin, arestată în 1938 și eliberată abia în 1953, autoarea volumului de memorii *This I Cannot Forget: The Memoirs of Nikolai Bukharin's Widow*, Elena Bonner, autoarea volumului memorialistic *Mothers and Daughters*, despre anii terorii staliniste și Evghenia Ginzburg, autoarea volumului memorialistic *Krutoi Marșrut*,

¹³ Cargas 1976, 3, 73; a se vedea și Engdahl 2000, ix.

¹⁴ „Noaptea, prima mea narațiune, e o poveste autobiografică, un fel de mărturie a celui care vorbește de propria sa viață, de propria sa moarte” (E. Wiesel în Cargas 1976, 73); „Noaptea reprezintă fundamentul; tot ceea ce am scris altceva e doar un comentariu. În fiecare carte iau unul dintre personajele *Noapții* și îi ofer un refugiu, o carte, o poveste, un nume, un destin al său” (3).

¹⁵ Peter Englund, „Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature”, în Engdahl 2002. E vorba de un volum colectiv al conferinței prilejuite de simpozionul centenarului premiilor Nobel, care se numește chiar „Literatură testimonială” [*Witness Literature*], volum editat de Horace Engdahl, în acel moment secretarul Academiei suedeze. Printre participanții care au contribuții în acest volum îi amintim pe Imre Kertész, Herta Müller, Timothy Garton Ash și Nadine Gordimer.

despre detenția în Kolîma. Perspectiva lui Englund este perspectiva istoricului care caută adevărul dincolo de valențele „literare” ale discursului. Intersându-se de transferul memoriei în acest tip special de scriitură, autorul suedez remarcă faptul că trecerea *înseamnă nu nepărat obiectivitate, ci condensare, rafinare, rescriere, excludere*, adică mecanisme proprii discursivizării, care au un potențial creativ. Narativizarea înseamnă întotdeauna punere în ordine și folosire a mecanismelor de reprezentare ale limbajului. Înseamnă perspectivă, situare într-un anumit raport cu evenimentul relatat, toate firești în situarea lor temporală față de evenimentul trăit. Așadar, distorsiunea evenimentială e un scurt-circuit explicabil în procesul de reprezentare. În cazul narativizării memoriei traumatice această distorsiune e, însă, controlată de nevoia testimonială, care e vizibilă în efortul de a pune în evidență experiențele traumatice personale pentru a oferi un model de suferință asemănător cu al celorlalți. Putem afirma, odată cu Englund, că toate aceste elemente de distorsiune evenimentială nu au intenția de a ascunde, ci de a rafina pentru „a scoate în evidență” (Englund 2002, 49) evenimentele traumatice și *forța lor. Nevoia testimonială generează* nevoia de a înțelege și de face înțeleasă trauma, dar și nevoia de a construi o reprezentare inteligibilă a evenimentialului traumatic trăit direct. Chiar dacă imaginile reprezentării trecutului sunt conturate de elementele retorice și structurale ale literaturii, autenticitatea *rămâne să se reflecte* în forța concentrării pe evenimentialul traumatic și în oglindirea în tiparele suferinței comune. Suferința adevărată transpare, în ciuda distorsiunilor, printre rânduri, pentru a oferi un model de referință conștiinței colective a traumei.

Mod de manifestare a memoriei traumatice și a dimensiunilor sale paradoxale, literatura testimonială depășește astfel simplul statut de semnal al istoriei traumatice a umanității. Configurându-se ca depozitar al experiențelor individuale de-a lungul rupturilor istorice, oricare ar fi ele, literatura testimonială devine punctul de reper al conștiinței rănilor istorice. Experiență limită reluată a posteriori prin discursivizare, ea pune în scenă un personaj tragic, *supraviețuitorul*, care vorbește nu numai în numele celor „tăcuți”, ci și în numele viitorului. Discursul testimonial, nu de puține ori radical și intransigent, face ca prin tăria lui să suplinească tăcerile celor pieriți. Ruptura destinului individual (în toate amănunțele sale sordide) devine model nu numai pentru rupturile destinului colectivității ci și pentru „ruptura istorică”. Și, în cele din urmă devine o imagine, de alură epeică, a confruntării inegale dintre individ și Istorie.

În ciuda acestor dimensiuni generale ale semnificațiilor, valoarea de document a mărturiei rămâne pentru că, dincolo de fireștile distorsionări, adevărul faptic nu face decât să-i întărească validitatea. De exemplu, Annie Samuelli în volumul *Zidul despărțitor* (1967/1993) și Lena Constante în volumul *Evadarea imposibilă* (1996) vorbesc, fiecare dintre ele, despre perioada de detenție în Penitenciarul politic de femei Miercurea Ciuc. Aceeași închisoare generează percepții diferite în scrierile lor, mai ales din punctul de vedere al decupajului figurilor și întâmplărilor. Diferă, de asemenea, și intensitatea emoțională a relatărilor, explicabilă prin specificul experiențelor individuale. Dar tiparele carcerale rămân aceleași și pot fi observate de-a lungul câtorva trepte: negarea individualității chiar la nivel corporal prin igienă precară și *îmbrăcăminte*, înfometarea, tortura etc. (Terteci 2012). Datele, numele, întâmplările, *întâlnirile sunt recognoscibile și formează o amplă* panoplie documentară compatibilă cu cadrele evenimentelor istorice. Toate aceste sunt însă înconjurate de culorile tari ale

experiențialului traumatic iar acest lucru nu face altceva decât să întărească valoarea paradigmatică a mărturiei pentru suferința colectivă.

Sintagma „literatură testimonială” pare a fi, așadar cel mai potrivit concept, pentru a descrie discursivizarea memoriei traumatice (ca recuperare a experienței limită generată de trauma istorică) care interacționează activ cu memoria colectivă. „Literatură” generată de spațiile concentraționare reprezintă efectul literar paradoxal al traumelor istoriei recente și e un fenomen complex atât ca natură, cât și ca întindere. Natura paradoxală este dată de intersectarea actului rememorării traumei cu nevoia de a depune mărturie în numele celorlalți. Post-traumatică, colorată în emoțiile rememorării experiențelor limită ale vieții carcerale, acest tip de „literatură” are un evident *caracter testimonial*. E vorba, în mai toate textele acestui gen¹⁶, de o aproape imposibilă distanțare de sine și de forța experienței traumatice. Această distanțare e reușită numai prin actul de ridicare la rang de realitate paradigmatică a suferinței și degradării individului în universul concentraționar. Suferințele proprii, alături de suferințele celorlalți, sunt, uneori chiar în ciuda emoției generate de experiența limită, redată ca detalii care se acumulează ca un act al *documentării necesare*. De aceea, în fiecare dintre textele acestui gen particular putem citi, în același timp, o geografie fizică și una morală a universului concentraționar, ambele relevante pentru întreg spațiul concentraționar. Și, nu în cele din urmă, fiecare dintre aceste „documente” are și o funcție taumaturgică. Actul rememorării e un act al împăcării cu sine și al regăsirii de sine ca imagine care se reclamă de la un model al umanității învingătoare în lupta cu absurdul și ororile universului concentraționar.

Referințe:

- Alexander, Jeffrey C. 2012. *Trauma. A Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Angell, Norman. 1913. *The Great Illusion. A Study of the Relation of Military Power to National Advantage*. New York and London: G. P. Putnam's Sons.
- Benjamin, Walter. 2006. *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Buber – Neumann, Margarete. 1949. *Under Two Dictators*. Translated by Edward Fitzgerald. London: Victor Gollancz Ltd.
- Cargas, H. J. 1976. *Harry James Cargas in Conversation with Elie Wiesel*. New York: Paulist Press.
- Caruth, Cathy. 1995. „Recapturing the Past: Introduction”, în: Cathy Caruth (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, MD and London: John Hopkins University Press, p. 151-157.
- Engdahl, Horace (ed.). 2000. *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. New Jersey, London, Singapore, Hong Kong: World Scientific.
- Englund, Peter. 2000. „Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature”, în Engdahl, Horace (ed.). *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. New Jersey, London, Singapore, Hong Kong: World Scientific.
- Ferguson, Niall. 2006. *The War of the World*. New York: Penguin Press.
- Freud, Sigmund. 1961. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated and edited by James Strachey. New York – London: W. W. Norton & Company.

¹⁶ Incluzând aici și pe cele cu caracter ficțional ca *O zi din viața lui Ivan Denisovici* (Alexandr Soljenițan) sau *Povestirile din Kolîma* (Varlam Șalamov).

- Ghinzburg, Evghenia. 2015. *Destin în bătaia vântului. Jurnal*. Traducere de Antoaneta Olteanu. București: Corint, 2015.
- Ghinzburg, Evghenia. 2016. *Ocna... Ce binecuvântare!*. Traducere de Antoaneta Olteanu. București: Corint, 2016.
- Guinzbourg, Evguénia S. 1997 a. *Le vertige*. Paris: Seuil.
- Guinzbourg, Evguénia S. 1997 b. *Le Ciel de Kolyma*. Paris, Seuil, 1997.
- Halbwachs Maurice (1968): *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Edited, translated, and with an *Introduction* by Lewis A. Coser. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Kaplan, E. Ann. 2005. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.
- Kravchenko, V. A. 1947. *J'ai choisi la liberté ! La vie publique et privée d'un haut fonctionnaire soviétique*. Traduit de l'américain par Jean de Kerdélan. Paris: Éditions Self.
- LaCapra, Dominick. 2004. *History in transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca, N.Y and London: Cornell University Press.
- Larina Anna. 1993. *This I Cannot Forget: The Memoirs of Nikolai Bukharin's Widow*. New York: W.W. Norton.
- Margolin Julius. 2010. *Voyage au pays des Ze-Ka*. Traduction de Nina Berberova et Mina Journot, révisée et complétée par Luba Jurgenson. Paris: Éditions Le Bruit du temps.
- Ricœur, Paul. 2001. *Memoria, istoria, uitarea*. Traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik. Timișoara: Amarcord.
- Rousset, David. 1965. *L'Univers concentrationnaire*. Paris: Éditions de Minuit.
- Rousset, David. 1988. *Les Jours de notre mort*. Paris: Ramsay, 1988.
- Soljenițan, Alexandr. 2013. *O zi din viața lui Ivan Denisovici*. Traducere de Nina Grigorescu. București: Humanitas.
- Soljenițin, Alexandr. 2008. *Arhipelagul Gulag*, vol. I. Traducere și note de Nicolae Iliescu. București: Univers, 2008.
- Șalamov, Varlam. 2015. *Povestiri din Kolîma*. Traducere de Ana-Maria Brezuoleanu și Magda Achim. Iași: Polirom.
- Tchernavin, Vladimir V. 1936. *I Speak for the Silent (Prisoners of the Soviets)*. Boston - New York, Hale: Cushman & Flint.
- Terteci, Maria. 2012. „Femei între ziduri”. *Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice*, L/2012, p. 169-176.
- Todorov, Tzvetan. 1996. *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*. București: Humanitas.
- Tucan, Dumitru. 2013. „Evadați din paradis. Istoria relatărilor timpurii despre gulagul sovietic (1920-1950)”, în: Andi Mihalache, Adrian Cioflâncă (ed.). 2013. *Istoria recentă altfel: perspective culturale*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, p. 61-77.
- Walker, Janet. 2004. „The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film”, în: E. Ann Kaplan, Ban Wang (ed.). 2004. *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004, p. 125–144.

George Bogdan ȚĂRA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Despre varietatea argumentelor în constituirea primelor norme gramaticale românești

Abstract: (On the variety of arguments used when building the very first set of Romanian grammar norms) Our paper aims to emphasize some concrete examples for the creation of grammatical norm in the first ever published grammar book on Romanian language: *Elementa linguae daco-romanae sive valahicae*. The authors, Samuil Micu and Gheorghe Șincai, provide several arguments to justify their option. Some of them refer to the cultural prestige (the Latin model, the etymology argument, the comparison with other European languages), while others point either to the tradition of spoken language, or to the simple application of the minimum effort rule. On several occasions the authors are compelled to take their own decisions, due to lack of clear diachronic or synchronic evidence. Despite being a descriptive grammar, *Elementa* aimed first and foremost to provide fix and unified norms of proper communication, which would have enabled Romanian language to be considered amongst other cultivated languages in Europe. This fact is underpinned by the variety of arguments provided to support and legitimize the employed rules.

Keywords: grammar norm, diachrony, synchrony, etymology, Latin, Romance languages

Rezumat: Lucrarea noastră își propune să scoată în evidență câteva cazuri concrete de constituire a normei gramaticale în prima gramatică tipărită a limbii române: *Elementa linguae daco-romanae sive valahicae*. Samuil Micu și Gheorghe Șincai aduc o seamă de argumente pentru justificarea opțiunii lor. Între acestea, unele țin de prestigiul cultural (modelul latin, argumentul etimologic, comparația cu alte limbi europene), altele se referă la tradiția limbii vorbite sau la simpla aplicare a legii minimului efort. Nu sunt puține cazurile când, în lipsa unor dovezi diacronice ori sincronice, autorii sunt nevoiți să ia decizii proprii. Deși este o gramatică descriptivă, *Elementa* are ca prim scop fixarea și unificarea normelor de exprimare îngrijită (comunicare corectă), ceea ce ar fi permis integrarea limbii române între celelalte limbi cultivate (de cultură) din Europa. Acest fapt este subliniat de varietatea argumentelor care susțin și chiar legitimează regulile enunțate.

Cuvinte-cheie: normă gramaticală, diacronie, sincronie, etimologie, latină, limbi romanice

1. Norma

Una dintre definițiile recente ale noțiunii de *normă* consideră că aceasta reprezintă „expresia convențională a unui anumit uz lingvistic, impusă cu o forță coercitivă mai mare sau mai mică persoanelor aparținând unei anumite comunități culturale” (ELR 2001 s.v.).

Prezentată astfel, ca expresie a unui uz lingvistic, „impusă cu o forță coercitivă”, norma nu presupune în mod automat ideea de *argumentare*. Desigur, definiția de mai sus are în vedere norma deja formată și recunoscută pe bază de convenție, nu și procesul de stabilire a ei, cu ajutorul unor argumente logice, de natură exclusiv lingvistică.

Eugeniu Coșeriu detaliază ideea de *normă* în opoziție cu cea de *sistem*, în cazul unei limbi funcționale, subliniind caracterul ei social și cultural: „norma, în schimb, este « un sistem de realizări obligatorii » [...], consacrate din punct de vedere social și cultural: ea nu corespunde la ceea ce « se poate spune », ci la ceea ce « s-a spus » și

în mod tradițional « se spune » în comunitatea considerată. Sistemul cuprinde *formele ideale* de realizare ale unei limbi, adică tehnica și regulile respectivei creații lingvistice; norma cuprinde *modelele deja realizate istoric* cu ajutorul acestei tehnici și al acestor reguli [...], norma [...] corespunde fixării limbii în tipare tradiționale” (Coșeriu 1997, 50).

Marele savant subliniază legătura intimă între *normă* și *sistem*, între modelul dat și potențialitate: „Într-adevăr, pentru vorbitorii propriu-ziși, limba actuală este nu numai un ansamblu de forme deja realizate – modele utilizabile ca atare (*normă*) – ci și o tehnică pentru a merge mai departe, dincolo de ceea ce s-a realizat, este un „sistem de posibilități (*sistem*)” (Coșeriu 1997, 238-239).

În ce ne privește, vom avea în vedere procesul de constatare a formării unei norme (fonetice, gramaticale etc.) și de fixare a ei în conștiința lingvistică, pe baza unei varietăți de argumente. Acest proces a fost posibil numai în măsura formării, într-un moment istoric, a unei conștiințe lingvistice românești, prin comparație cu alte idiomuri sau pornind de la observații empirice asupra realizărilor sistemului. În studiul de caz pe care îl propunem, autoritatea normei stabilite de autori este justificată de autoritatea argumentului care o însoțește. Argumentul primește, astfel, un rol deosebit de important, pentru că el evocă realizările sistemului, dând legitimitate enunțului cu caracter de normă.

2. Argumentele

Normarea limbii române pe baza regulilor gramaticale a fost un proces complex, relevat în lucrările redactate de către filologii Școlii Ardelene. Aceștia au conștientizat nu numai specificul și identitatea limbii lor, ci și legăturile pe care aceasta le avea cu latina, limba de cultură a Europei până în secolul XIX-lea, cu limbile romanice, îndeosebi cu franceza și italiana, aflate în plină evoluție într-o perioadă de modernizare a spiritului european, dar și cu alte limbi (germana, maghiara) cu care româna se afla în contact.

Elementa linguae daco-romanae sive valachicae este considerată „prima gramatică sistematică a limbii române” (Chindriș și Iacob 2013, 245) și, totodată, prima gramatică tipărită, deci cu mare putere de difuzare, atât în comunitățile românești, cât mai ales în mediile culturale străine. Prin complexitatea ei, lucrarea depășește cadrele stricte ale unei gramatici obișnuite, deoarece, încercând o descriere cât mai cuprinzătoare a românei, autorii stabilesc reguli de fonetică, ortografie, morfologie, sintaxă, prozodie, lexic, compunând chiar un ghid de comunicare (vezi ELDRV 1805). Caracterul descriptiv al lucrării este completat de scopul ei normativ și explicativ. Astfel, pentru fiecare categorie de reguli se aduc argumentele necesare constituirii normei. În general, sunt două tipuri de argumente dominante: comparația cu latina și uzul românei în epoca respectivă:

„Celelalte ce țin de sintaxa verbelor le mai poți învăța singur **din uz** și **din natura sintaxei latinești**” (ELDRV 1780, 81; ELDRV 1805, 195).

Varietatea naturii argumentelor este enunțată, în anumite cazuri, de autorii înșiși, aceștia dovedind o necesară flexibilitate și o viziune cuprinzătoare a fenomenelor din limbă:

„Acestea s-au spus despre adjective, însă alta este situația substantivelor al căror plural îl vei învăța parte din înțeles, parte din terminație și **parte din uz**” (ELDRV 1780, 31).

Având în vedere cele de mai sus, precum și altele asemănătoare (vezi **2.5 Forța uzului**), nu putem susține afirmația lui Aurel Nicolescu: „Faptul că se orientau după gramatica unei limbi lipsite de viață i-a făcut să accepte, cu oarecare ușurință, normele și preceptele existente în cărți stabilite de gramaticieni, și să ignore, aproape total, gramatica limbii vii, singura care ar fi putut să le pună la îndemână normele și regulile juste și reale” (Nicolescu 1971, 114-115). Această percepție, care a tins să se generalizeze în absența unei lecturi atente a textelor Școlii Ardelene, pornește de la două confuzii. Prima este legată de conceperea limbii latine ca fiind „lipsită de viață”. Desigur, idiomul numit *latină* nu mai era o limbă vorbită încă din secolul al VIII-lea, însă a fost în continuare folosit ca limbă internațională a scrisului ecleziastic și științific. Numai pe baza învățării latinei s-a putut forma conștiința lingvistică a structurii limbilor vernaculare, în special a celor romanice. În al doilea rând, categoriile gramaticale stabilite de gramaticienii limbii latine nu intră în opoziție cu particularitățile limbilor moderne, care se adaugă modelului gramatical latin, completându-l. În cazul românei, este bine știut că tocmai structura gramaticală este primul argument al latinității limbii. În aceste condiții, afirmația lui A. Nicolescu s-ar potrivi mai curând unor limbi cu origine diferită de cea latină, ca: germana, maghiara, sârba, pentru care, în aceeași perioadă, se scriau gramatici după același model al gramaticilor limbii latine.

Evident, „Școala Ardeleană nu avea la îndemână o prezentare istorică a structurii gramaticale românești” (Nicolescu 1971, 115) pentru a înțelege „tendința spre simplificare” (*Ibid.*) a sistemului morfologic în română. Meritul filologilor ardeleni este tocmai faptul că au înțeles structura limbii lor în strânsă legătură cu latina, printr-o viziune comparativă¹ atât sincronică, ce presupune și asemănări (vezi **2.1 Asemănarea cu modelul latin**), și deosebiri (vezi subcapitolul **2.2 Deosebirea față de modelul latin**), cât și diacronică (vezi **2.3 Argumentul etimologic și al continuității**). Cele două demersuri desfășurate în paralel sunt dovada unei viziuni critice și obiective, chiar dacă nu lipsite de erorile inerente începutului de drum. Din această perspectivă, argumentele aduse de autori primesc o importanță la fel de mare cu cea a regulilor pe care le stabilesc în descrierea limbii². În sens invers, neputința de a da o regulă fixă se datorează absenței argumentelor prin care aceasta să fie întărită:

„**Nu este așa de ușor a da o regulă sigură și precisă** asupra formării numelor feminine de la masculine, de aceea **nici nu o făgăduim**, totuși întrucât se poate o cuprindem în cele ce urmează” (ELDRV 1780, 35).

¹ Justețea acestei perspective este subliniată tocmai de rezultatul ei: „Cercetând felul cum se prezintă morfologia în gramaticile Școlii Ardelene, se observă cu ușurință tendința acestora de a demonstra că toate părțile de vorbire prezente în morfologia latinească s-au păstrat și în limba română. Deși numărul părților de vorbire diferă în unele gramatici, el este – în general – același cu cel din morfologia actuală” (Nicolescu 1971, 123).

² Susținem, desigur, concluzia oarecum neașteptată a lui A. Nicolescu: „Se pătrunde, în felul acesta, în domeniul lucrărilor științifice în care aveau întâietate mai ales argumentul și demonstrația” (Nicolescu 1971, 115).

2.1 Asemănarea cu modelul latin

Conștiința lingvistică se formează pe baza comparației cu modelul latin clasic, limbă a scrierilor, supusă puțin schimbărilor, în care norma s-a păstrat prin excelență. Deși, așa cum a demonstrat N. A. Ursu (1971, 259-272), modelul direct al lucrării, conform structurii sale, este *Elementa linguae germanicae, in gratiam hungaricae et transylvanicae iuventutis, ex optimis autoribus collecta a Georgio Nagy, transylvanode Nagy-Ajta*, Viena, 1775, gramatică a limbii germane alcătuită, la rândul ei, așa cum se arată în titlu, după modelele altor autori, structura de profunzime a ambelor lucrări este dată de gramatica limbii latine³, ca suport general al reflecției asupra limbilor moderne europene.

Prin urmare, considerăm că, în exemplele incluse în acest subcapitol, ideea legăturii istorice între română și latină, atât de necesară reprezentanților Școlii Ardelene din motive de afirmare a originii românilor, este secundară, fiind implicită. Observarea asemănărilor în ce privește regulile gramaticale are în vedere nu atât prestigiul limbii latine, cât al gramaticii ei normate și însușite de către toți intelectualii care foloseau latina ca limbă a literaturii (clasice), a științelor și a administrației. În aceste condiții, orice element de asemănare cu situația din latină conferea gramaticianului român un argument clar, validat și prestigios, observația sa căpătând autoritatea unei reguli. Prin această metodă, regulile stabilite de autori primesc legitimitate și recunoaștere într-un mediu format din elite culturale străine și românești (aflate în proces de formare). Desigur, apropierea românei de latină constituie un atu față de oricare altă limbă din Imperiul habsburgic: germana, maghiara sau limbile slave. Prin urmare, sunt cazuri (fonetică, sintaxă) în care nu mai este necesară crearea unor reguli noi, cele latinești aplicându-se deja limbii române.

Cum era firesc, cele mai multe reguli care concordă cu cele din latină sunt semnalate în domeniul foneticii. În funcție de poziția lor în cuvânt, cele mai multe foneme „sună ca la latini”, „sună ca în limba latină”, „se pronunță ca la latini” sau „se rostește ca la latini”. Dintre acestea, amintim următoarele:

„A, a notat cu accent acut ' sau scris dublu” ; „B, b” ; „D, d” ; „E, e” ; „F, f” ; „I, i” ; „L, l [...] la început de cuvânt, înainte sau după consoană” ; „M, m și N, n” ; „O, o” ; „P, p” ; „R, r” ; „S, s [...] dublat” (și în alte situații) ; „T, t” ; „U, u” ; „Z, z” ; „V, v” (vezi ELDRV 1780, 13-19) ; „Consoanele se pronunță: I. b, d, f, h, k, l, m, n, p, r, x, z, v ca în limba latină” (ELDRV 1805, 121).

Și în sintaxă, asemănarea cu latina, limbă normată în gramatici încă din Antichitate, devine regulă în sine, astfel încât se consideră că româna nu necesită reguli noi:

Sintaxa numelor și a pronomelor:

„Mai multe nume daco-romane puse în aceeași construcție **se leagă unul de**

³ Mioara Avram consideră gramatica lui Georgius Nagy doar unul dintre modelele posibile pentru *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, deoarece „Alături de acest model – care este evident numai pentru unele anexe ale gramaticii și pentru ultimele capitole de morfologie, consacrate părților de vorbire neflexibile – este de presupus că s-a urmat și modelul direct al unei (unor) gramatici ale limbii latine, neidentificate încă [...]” (Avram 1980, 574).

altul ca la latini, de aceea nu e nevoie să se dea **reguli speciale** despre ele” (ELDRV 1780, 73; ELDRV 1805, 187);

„Celelalte, care privesc sintaxa numelor și a pronumelor și nu au fost amintite aici, sau **merg ca la latini**, sau au fost spuse în partea a doua a acestui opuscul” (ELDRV 1780, 75; ELDRV 1805, 189).

Sintaxa adverbelor, prepozițiilor, conjuncțiilor și a interjecțiilor

„Construcția acestor părți de vorbire⁴ **se potrivește foarte mult cu construcția latinească** a acelorași [părți de vorbire]. De aceea **nu este necesar să se dea despre ea reguli speciale**” (ELDRV 1780, 81; ELDRV 1805, 195).

În linii mari, descrierea verbului românesc coincide cu cea a verbelor din latină din perspectiva conjugării formelor regulate:

„În limba daco-română sunt, **ca și în latină**, patru conjugări ale verbelor regulate” (ELDRV 1780, 47; ELDRV 1805, 163).

O parte din verbele care au un regim special în latină îl păstrează și în română. În cazul verbelor care cer dativul, comparația nu are în vedere sublinierea caracterului latin al gramaticii românești, ci stabilirea unei reguli pe baza unui model dat, cu atât mai mult cu cât aceeași afirmație se putea face nu numai despre oricare din limbile romanice, ci și despre germană, engleză, sârbă etc.:

„Verbele care cer **în limba latină** dativul **la fel** îl cer și în daco-romană, de ex.: Dă-mi apă să beau, *da mihi aquam, ut bibam.*” (ELDRV 1780, 77; ELDRV 1805, 191).

Același tip de argument este folosit și pentru verbele care cer infinitivul. Construcția „acuzativ cu infinitiv” după vebele: *dicendi, sentiendi, voluntatis* și *affectum* este celebră în sintaxa latină și cunoscută de absolut toți utilizatorii acestei limbi. Prin urmare, și de această dată, regula în gramatica românească este susținută de prestigiul modelului latin, deși construcții asemănătoare se întâlnesc nu numai în limbile romanice, ci și în germană sau engleză:

„Verbele care **în limba latină** cer infinitivul pe același **îl cer și în daco-romană**; de ex.: Învață- l a vorbi, *doce eum verba facere*; M-am urît a scrie, *nauseavi scribere*” (ELDRV 1780, 77; ELDRV 1805, 191).

Formele de singular și plural ale pronumelui reciproc coincid, situație care se observă și în latină:

„I. **Ca și în limba latină**, are pluralul la fel cu numărul singular” (ELDRV 1780, 37).

Gheorghe Șincai, în ediția din 1805, adaugă un subcapitol *Despre prozodie*, „ca

⁴ Sintaxa adverbelor, prepozițiilor, conjuncțiilor și a interjecțiilor.

să fixez câteva reguli despre cantitatea silabelor, de care cititorul, în parte, se poate folosi”. Așadar, acestea nu au ca scop observarea unor evoluții fonetice, ci transmiterea unor reguli practice, susținute de comparația cu prozodia latină:

„Vocalele aflate înainte de două consoane **sunt lungi ca la latini**; de ex.: *dinte* „dens”; *lindină* „lens, dis”; *sarcină* „sarcina” etc.” (ELDRV 1805, 195).

2.2 Deosebirea față de modelul latin

Comparația cu gramatica latinească se face și în sensul opoziției regulilor din română cu modelul latin absolut. Această atitudine dovedește că reproșul unui „latinism exagerat” adus reprezentanților Școlii Ardelene nu este unul întemeiat. Subscriem observației făcute de Mioara Avram, potrivit căreia: „În ce privește partea de gramatică propriu-zisă, latinizarea limbii este chiar inexistentă și însuși latinismul interpretării este moderat. Secțiunile de morfologie și sintaxă evidențiază natural asemănările cu latina [...]” (Avram 1980, 582). Constatăm, mai curând, o atitudine corectă și obiectivă a filologilor ardeleni, care urmăresc scoaterea în evidență a particularităților și individualității limbii române. Prin comparație cu gramatica latinei clasice, devenită model de referință pentru alcătuirea noilor gramatici ale limbilor vernaculare, filologii ardeleni stabilesc empiric, pe baza observației în sincronie, o seamă de diferențe, cu rol normativ, între reguli de bază în latină și corespondentele lor în română. Subliniem faptul că, în acest caz, perspectiva nu este una istorică, ci pur comparativă. Modelul latin funcționa, așadar, în sincronie, atât în ce privește apropierea, cât și opoziția față de el.

Descrierea modului în care se face pronunția sunetelor în română este în strânsă legătură cu redarea lor grafică, prin intermediul alfabetului latin. De altfel, se observă confuzia între sunete și litere, în condițiile în care autorii nu numai că nu dispuneau de un sistem de scriere, dar erau nevoiți să-l stabilească ei înșiși. Cel mai interesant ni se pare faptul că raportarea se face la limba latină „de azi”, adică la limba de cultură a Europei secolului lor, față de care, în mod evident, româna are asemănări, dar și deosebiri.

„Paginile ce urmează vor arăta, pe cât se va putea, fără graiul viu al învățătorului, felul acestor litere sau mai bine zis rostirea lor, **deosebită în unele cuvinte de pronunțarea latină de azi**” (ELDRV 1780, 13).

Aceeași este situația și în ce privește stabilirea regulilor în sintaxa numelor și a pronumelor. Acolo unde acestea nu coincid cu cele din latină, se propun reguli noi, tocmai prin opoziție cu modelul latin, care devine un contraexemplu ce ajută la crearea și justificarea noii norme în română:

„Ci numai acelea sunt de amintit în care **diferă față de latini** sau nu s-au spus despre ele până aici. Și astfel să fie regula. I. Ablativul instrumentului, care **la latini** [se folosește] fără nici o prepoziție, **la daco-romani** se face cu prepoziția [lat.] *cum*; de ex.: Punge cu cuțitul, *punge cultro*; taie cu securea, *scinde securi*” (ELDRV 1780, 73, ELDRV 1805, 187).

Sintaxa verbului, deși în parte simplă, datorită similitudinilor cu cea din latină, are nevoie de reguli noi în ce privește verbele al căror regim diferă de modelul latin:

„În ce privește sintaxa verbelor daco-romane, ea **aproape coincide cu sintaxa verbelor latine**. Cu toate acestea, **iată regula** [...]” (ELDRV 1780, 77; ELDRV 1805, 191).

Tocmai sublinierea acestei opoziții asigură valabilitatea regulii adaptate limbii române:

„Verbele care **la latini cer genitiv la daco-romani cer ablativul cu prepoziția de**; de ex.: Adă-ți aminte de mine, *memineris mei*, Nu-ți uita de mine, *non obliviscaris mei*” (ELDRV 1780, 77; ELDRV 1805, 191).

„*Notă*. Această regulă se potrivește și adjectivelor care **cer genitivul la latini**, căci și acelea **la noi cer ablativul cu prepoziția de**; de ex.: Plin de răutate, *plenus reitatis* sau *malitiae*; Pofitor de laudă, *cupidus laudis*” (ELDRV 1780, 77; ELDRV 1805, 191).

2.3 Argumentul etimologic și al continuității

Argumentarea regulilor gramaticale pe baza observațiilor de lingvistică diacronică trebuie înțeleasă în contextul în care ea premerge întemeierii lingvisticii romanice de către Friedrich Diez (1794-1876) și se face pe baza ideii de continuitate firească de la latină la română. Explicația pe baza evoluției devine o preocupare constantă, cu atât mai mult cu cât ea facilitează înțelegerea și stabilirea regulilor în gramatica românească:

„[...] pe cât se poate, **să dăm regula sigură de formare a cuvintelor daco-romane din cele latinești**. Din care cauză să avem acel folos ca și noi să economisim mulțimea cuvintelor, pe care altcum ar trebui să le scriem, iar tu cititorule să le poți învăța cu mult mai ușor” (ELDRV 1780, 81).

În fonetică, confuziei inițiale, între sunete și litere, i se adaugă una privitoare la stadiul latinei cu care se face comparația: literele/sunetele „vechi”, „strămoșești” ale latinei (din Antichitate) versus cele ale latinei „de azi”. Desigur, pe fondul transmiterii unei conștiințe istorice în formare și a unor confuzii generale în epocă, legate de pronunția latinei în diferitele state europene, observația cu caracter general de mai jos nu poate fi considerată nici falsă, nici greșită:

„Literele vechi ale daco-romanilor **sunt aceleași ca și ale latinilor sau ale vechilor romani** de la care [aceștia] își trag **originea**” (ELDRV 1780, 11);

„La români, **literele latine, strămoșești, sunt aceleași ca și la latini**, adăugându-se doar câteva accente pentru a se citi mai ușor” (ELDRV 1805, 121).

Afirmarea corectă a originii latine a românei este pusă în evidență de evoluția diferită a unor sunete în cuvintele moștenite din latină față de cuvintele împrumutate

ulterior din alte limbi. Astfel de observații, devenite legi fonetice de trecere de la latină la română, sunt și astăzi folosite ca dovezi lingvistice și istorice în delicata problemă a epocii de formare a limbii române:

„*H, h în cuvinte de origine latină* se pierde cu totul; în cele străine se aude ca și la latini; așezat după *c* face ca *c* să se pronunțe ca χ grecesc sau *ch* german; de ex. *hom* „homo”, *hora* „hora”, *hoste* „hostis” sau „exercitus”, hâina „vestis”.
Citește: *om, oară, oaste, haină*” (ELDRV 1780, 15).

Și în morfologie, opoziția între formele cuvintelor care „provin din latină” și ale celor împrumutate din alte limbi conduce la stabilirea de reguli clare pentru filologii ardeleni și pentru cititorii din secolele XVIII-XIX. Observațiile probează o cunoaștere corectă a gramaticii latinei clasice și una intuitivă (evident, aproximativă) a lexicului românesc de origine latină:

„Mai rămâne să-ți notezi că **numele care provin de la cele masculine de declinare a doua latină și la daco-romani se termină la vocativ singular în e**, care trebuie adăugat la nominativ; de ex.: *domn* „dominus” are vocativul *doamne*, *somn* „somnus” *soamne* etc.” (ELDRV 1780, 29);

„[...] acelea care provin din masculinele latinești, care toate (dacă exceptezi singurul cuvânt de genul feminin *pane* „panis”) sunt la daco-romani de genul masculin” (ELDRV 1780, 29; ELDRV 1805, 141);

„Totuși **acele substantive ce nu provin din cuvinte latinești** primesc de obicei *e*; de ex.: *cumănac* „pileus”, *cumănace* etc. (ELDRV 1780, 33);

„Cele terminate în *d*, **dacă provin din cuvinte latinești**, primesc *-uri*; de ex.: *iad* „hiatus” sau „infernus”, *iaduri*, *nod* „nodus”, *noduri* etc. [...] Cele terminate în *p*, **dacă provin din cuvinte latinești**, primesc *uri*, altfel *i*; de ex.: *câmp* „campus” – *câmpuri*, *timp* „tempus” – *timpuri* și *snop* „manipulus” – *snopi* (ELDRV 1780, 33; ELDRV 1805, 145).

2.4 De la latină la română (ELDRV 1805)

În capitolul *Despre formarea cuvintelor românești din cele latinești* din a doua ediție a ELDRV se propune un set de reguli amănunțite de transformare a cuvintelor latinești în cuvinte românești. Demersul este unul complex, pentru că abordarea, prin natura ei diacronică, este prezentată ca un exercițiu, în plan sincron, de echivalențe care conduc la modificarea latinei în română. Unele dintre aceste observații sunt considerate astăzi legi fonetice:

„X. *cl* se schimbă în *chi*, ca *clar* – *chiar* și *ct* în *pt*, ca *pectus* – *piept*” (ELDRV 1805, 125); „XIII. *gl* se schimbă în *ghi*, ca *glacies* – *ghiață*, iar *gn* în *mn*, ca *pugnus* – *pumn*, *lignum* – *lemn*” (ELDRV 1805, 127).

Schimbările nu sunt prezentate ca rezultat al unei evoluții începute deja în latina

vorbită din perioada târzie, accentuate în perioada romanică, ci ca o metodă practică de normare a românei prin modificări simple sau succesive (dar regulate), aduse termenilor latini. Redăm doar câteva exemple dintr-o listă mai lungă (vezi ELDRV 1805, 123-127):

„Cuvintele latinești, ca să fie daco-romane sau românești, **modifică-le astfel**: I. Din numele de genul masculin sau neutru terminate în *us, um, u* și *ut*, de orice declinare ar fi, omite terminațiile amintite și **vor fi românești**; de. ex.: *nasus – nas*, *lacus – lac*, *arcus – arc*, *tempus – timp* [= timp], *lutum – lut*, *cornu – corn*, *caput – cap* (ELDRV 1805, 123)⁵;

„Cuvintele latinești care încep cu *de, le, se* și *te* așa vrea să le consideri ca și cum ar începe cu *die, lie, sie* și *tie*, așa că citește-le și scrie-le **după regulile de scriere și de transformare** date deja; de ex. *deus* scrie-l *dieus*, din care, **după regula a IV-a de a transforma**, omite-l pe *s*, după [regula] a XI-a schimbă pe *di* în *z* și va fi *zeu* [...]” (ELDRV 1805, 127).

Prin același joc al corespondențelor între latină și română, se stabilesc reguli și în morfologie:

„**Oriunde și oricând** ne folosim de [pronumele] reciproc în limba latină, trebuie să ne folosim de el și în română” (ELDRV 1780, 37; ELDRV 1805, 153);

„Dar aici **observă cu toată atenția** următoarele cu privire la conjugări:

I. Respectați întocmai [**cu toată grija**] **regulile de transformare din latină în limba română** [...] III. Prima persoană de la numărul singular formează din cuvintele latinești după regulile de transformare date” (ELDRV 1805, 163).

2.5 Forța uzului (simțul limbii, legea minimului efort, obișnuință, eleganță)

Disponând de o cultură filologică clasică, reprezentanții Școlii Ardelene știau de la Quintilian că uzul stă la baza limbajului, alături de rațiune, vechime și autoritate⁶. Uzul devine astfel un argument important în formarea și fixarea unei reguli gramaticale, în special în locurile unde nu se puteau stabili convergențe între construcțiile românești și cele latinești. Remarcăm această deschidere a autorilor gramaticii, care își asumă riscul de a acorda întâietate uzului:

„Pe celelalte⁷ învață-le din **uz**, care este **cel mai bun dascăl**” (ELDRV 1805, 149);

„Pronunția acestor două litere **Ѡ** și **ѡ** învață-o din **graiul viu al maestrului** [= învățătorului] căci sunetul lor se deosebește în mod deosebit de cele actuale europene” (ELDRV 1805, 121);

⁵ Cu excepții și completări, vezi p. 125.

⁶ Vezi Quintilian, I, 6: *consuetudo uero certissima loquendi magistra* „uzul însă este cel mai sigur profesor al vorbirii” (trad. Hetco 1974, I, 72).

⁷ Formarea numelor feminine de la masculine.

„Celelalte, pe care, la formarea nominativului plural de la singular, le-am omis cu totul sau nam putut să le determinăm, **mai bine și mai ușor le veți înțelege din uz**” (ELDRV 1780, 35);

„Celelalte feluri de numere⁸ **mai ușor le vei învăța din practică**” (ELDRV 1780, 45).

Desigur, ideea de uz nu este înțeleasă de fiecare dată la fel ca la ilustrul retor latin, pentru care uzul însemna *consensum eruditorum*, adică al celor care știu să vorbească bine (dascălul, în cazul nostru). În condițiile în care lucrările normative, ca referințe ale folosirii corecte a limbii, lipseau, folosirea cotidiană a limbii de către cei mulți devine regula prin care se evită o gramatică artificială, care să forțeze apropierea de latină:

„*Notă. Poporul în convorbiri obișnuiește să omită ultima silabă re a infinitivului prezent și, în loc de a lăudare, a tăcere, a dormire etc., spune a lăuda, a tăcè etc.*” (ELDRV 1780, 51; ELDRV 1805, 167);

„*Notă. Am spus deja în partea a II-a, când ne-am ocupat de infinitivul conjugării întâi, că în vorbire silaba ultimă, re, a prezentului infinitiv nu se pronunță. Păzește-te să nu uiți de această recomandare*” (ELDRV 1780, 79; ELDRV 1805, 193).

Acceptarea uzului poate conduce până la cuprinderea în cadrul normei a formelor dialectale:

„Verbul pot, *possum*, la persoana întâi a prezentului indicativ **se pronunță chiar și poci**, altcum se conjugă ca verbele de conjugarea a doua [...]” (ELDRV 1805, 177, ELDRV 1780, 63).

Uzul este văzut ca rezultat al unei logici născute din nevoia de claritate în comunicare sau, dimpotrivă, este rodul unei obișnuințe care nu mai are nevoie de explicații și trebuie acceptată ca atare:

„La lucrurile însuflețite **se obișnuiește** a se pune *pe* **pentru a se distinge** agentul de cel care suferă lucrarea; de ex. Leul au învins pe urs, *leo vicit ursum*” (ELDRV 1780, 73; ELDRV 1805, 187).

„Cu toate acestea trebuie totuși notat că **se obișnuiește** ca substantivele, când li se alătură vreo prepoziție, să se pună înaintea oricăror adjective; de ex.: S-au sculat în contra bărbatului meu, *insurexit contra meum maritum*” (ELDRV 1780, 81; ELDRV 1805, 195).

Când uzul este oscilant și prea îngăduitor, intervin autorii pentru a stabili regula cu argumente pragmatice (înțelegerea textului), stilistice (eleganța) sau care țin doar de simțul limbii:

⁸ Celelalte numerale, în afară de cele cardinale și ordinale.

„*Notă*. În limba daco-romană, apostroful **nu trebuie să se producă neapărat**, de aceea trebuie să se folosească **rar și cu grijă**, ca nu cumva să schimbe cu totul înțelesul sau să-l facă îndoielnic sau **neclar**” (ELDRV 1780, 19);

„Dar **apostroful**, lăsând la o parte silabele *me* și *se* care se abreviază mai bine, **se face numai pentru eleganță**” (ELDRV 1805, 123);

„Însă *ei*, chiar dacă se poate pune înainte la numele proprii feminine, totuși e **mai bine** dacă se pune la urmă; de ex. *ei Marie* „Mariae”, e spus mai bine *Marie-ei*” (ELDRV 1780, 25; ELDRV 1805, 135).

2.6 Opțiunea filologului, în opoziție cu uzul

Acceptarea principiului uzului în formare normei nu exclude intervenția critică a filologului. Din perspectiva românei de astăzi, se confirmă faptul că, în conflictul dintre gramatician și uz, câștigul nu poate fi decât de partea tendințelor iraționale din limbă, urmate, paradoxal, cu consecvența unor reguli imuabile:

„Celelalte nume au vocativul ca nominativul [...] **Poporul, însă, în vorbirea familiară**, ca să formeze vocativul adaugă *ule* la nominativul singular al numelor care cer articolul *ul*; de ex.: *bun* „bonus”, voc. *bunule!* [...] Poți folosi sau una, sau alta; totuși **vei face mai bine și mai înțelept** dacă, după cum am spus mai înainte, pentru vocativ vei folosi nominativul aceluiași număr, fără articolul hotărât” (ELDRV 1780, 29).

2.7 Modelul altor filologi

Acest argument, care are la bază vechimea și prestigiul domeniului, ne așteptam să fie evocat mai des în prima gramatică tipărită a limbii române, deoarece el nu se referă la o limbă anume, ci la o concepție asupra limbii în general. Cu siguranță, întreaga lucrare este alcătuită după un model asumat, fără ca această practică să știrbească meritul autorilor:

„**După exemplul altor autori de gramatici**, adaug la pronumele personale pe cel reciproc [...]” (ELDRV 1805, 153).

2.8 Modelul limbilor moderne (romanice, greaca, germana, maghiara)

Comparația cu alte limbi europene este unul din principalele argumente în impunerea normei românești. Surprinde varietatea limbilor aduse în discuție: italiana și franceza, ca limbi romanice înrudite, germana și maghiara, ca limbi cunoscute nu numai de intelectualii ardeleni, ci și, parțial, de oamenii de rând, precum și greaca, pentru prestigiul ei istoric. Dacă prima comparație se face cu italiana și franceza, putem deduce intenția autorilor de a scoate în evidență apropierea românei, justificată tipologic, de limbile romanice. Apelul la germană și maghiară ține de latura pragmatică, cele două limbi fiind mult mai cunoscute locutorilor ardeleni. În toate aceste limbi există, însă, fenomene fonetice, morfologice și lexicale care pot servi la o mai bună

înțelegere a situației din română:

„C, c înainte de e și i se pronunță ca **la italieni**, sau ca **cs la unguri**, sau ca **sch** de la sfârșitul cuvântului **Mensch la germani**; de ex. *cruce* „cruce”, *cine* „quis” (ELDRV 1780, 13);

„ç cu sedilă, care este și **la francezi**, se citește ca z simplu **la italieni** sau **tz la germani și unguri**; de ex.: *făcie* „facies” (ELDRV 1780, 13, v. și ELDRV 1805, 121);

„Noi, daco-romanii, ne folosim de articolul hotărât: *întâi* în toate acele împrejurări în care **italienii** întrebuințează articolul nehotărât *uno*, **germanii** *ein*, **ungurii** *egy*; [...]” (ELDRV 1780, 71; ELDRV 1805, 185);

„De articolul hotărât, cu care adică determinăm lucrurile, ne folosim în acele împrejurări în care **italienii** se folosesc de articolul *il*, **germanii** de *der*, **ungurii** de *a* sau *az*; [...]” (ELDRV 1780, 73; ELDRV 1805, 131; ELDRV 1805, 187).

3. Concluzie

Din cele expuse mai sus, reiese nu numai varietatea, ci și importanța argumentelor folosite de Samuil Micu și Gheorghe Șincai în procesul de creare și fixare a regulilor gramaticale. Caracterul acestor argumente este multiplu: istoric, comparativ, privitor la uz și frecvență etc., iar rolul lor este descriptiv, explicativ și, mai presus de orice, normativ. Așa cum s-a afirmat, argumentele dau credibilitate și legitimitate unor reguli bazate pe realitatea lingvistică cu care autorii erau contemporani. O parte dintre argumente întăresc conștiința originii latine a românei, altele pun în evidență caracterul romanic al limbii, prin apropiere de italiană și franceză, altele semnalează raportul românei cu limbile moderne cu care se afla în contact, iar altele subliniază individualitatea și particularitățile românei, reflectate în uz. Alături de regulile stabilite, argumentele contribuie la o integrare corectă și justificată tipologic a românei între limbile de cultură europene.

Referințe bibliografice

- Avram, Mioara. 1980. *200 de ani de la prima gramatică tipărită a limbii române*, în „Limba română”, XXIX, nr. 6, p. 573-584.
- Coșeriu, Eugen. 1997. *Sincronie, diacronie și istorie. Problema schimbării lingvistice*. Versiune în limba română de Nicolae Saramandu. București: Editura Enciclopedică.
- Chindriș, Ioan și Iacob, Niculina. 2013. *Secvențe iluministe*. Cluj-Napoca: Editura Napoca Star.
- Munteanu, Ștefan și Țâra D. Vasile. [1983]. *Istoria limbii române literare. Privire generală*. Ediție revăzută și adăugită. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Nicolescu, Aurel. 1971. *Școala Ardeleană și limba română*. București: Editura Științifică.

Quintilianus, M. Fabius. 1974. *Arta oratorică*. vol. I. Traducere, studiu introductiv, tabel cronologic, note, indici de Maria Hetco. București: Editura Minerva.

Ursu, N. A.. 1971. *Modelul gramaticii lui Samuil Micu și Gheorghe Șincai*, în „Limba română”, XX, nr. 3, p. 259-272.

Sigle

ELR 2001: Sala, Marius (coord.). 2001. *Enciclopedia limbii române*. București: Univers Enciclopedic.

ELDRV 1780 și ELDRV 1805: Micu, Samuil și Șincai, Gheorghe. 1980. *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*. Studiu introductiv, traducerea textelor și note de Mircea Zdrenghea. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Ida VALICENTI
(Sapienza Università di Roma)

Canonul literaturii deportărilor din România. Analiza a două opere despre deportare în timpul celui de-al Doilea Război Mondial: *20 de ani în Siberia* de Anița Nandriș-Cudla și *Noaptea* de Elie Wiesel

Abstract: (The Canon of Concentrationary Literature in Romania. Analysis of Two Works on Deportation During the Second World War: *20 de ani în Siberia* by Anița Nandriș-Cudla and *Noaptea* by Elie Wiesel) The aim of my contribution is to fill a critical and historiographical void, theorizing the canon of “concentrationary literature” in Romania, whose richness proves the two volumes examined: *20 de ani în Siberia* by Anița Nandriș-Cudla and *Noaptea* by Elie Wiesel. Both Romanians, deported during the Second World War, tell through their terrible memories the dramatic events related to deportations. Anița Nandriș-Cudla was deported to Siberia and Elie Wiesel to Auschwitz; thanks to their testimonies they offer the possibility to historically reconstruct the deportations suffered by the Romanians during the war. Both of them needed time to transform their memories of the years spent in concentration camps into literary works, recognized as masterpieces. If a literary canon is understood as the set of literary values of a community for a given historical period, and if literature has an ethical value with which future generations must face, we can try to understand if there is a possibility, through the analysis of the two texts, to outline a canon of deportation literature in Romania.

Keywords: deportation, concentrationary literature, Second World War, Elie Wiesel, Anița Nandriș-Cudla.

Rezumat: Eseul va încerca să umple un gol critic și istoriografic prin teoretizarea canonului „literaturii deportării” din România, ale cărei bogăție și valoare sunt dovedite de cele două volume luate în considerare: *20 de ani în Siberia* de Anița Nandriș-Cudla și *Noaptea* de Elie Wiesel. Cei doi români deportați în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial povestesc prin intermediul amintirilor lor teribile evenimente legate de deportări. Anița Nandriș-Cudla, născută Anița Nandriș și deportată în Siberia, și Elie Wiesel, deportat la Auschwitz, ne oferă prin mărturiile lor posibilitatea de a reconstrui istoric deportările suferite de români în timpul războiului. Amândoi au avut nevoie de timp pentru a-și transforma amintirile din anii petrecuți în lagărele de concentrare în opere literare, considerate azi capodopere. Dacă un canon literar este înțeles ca un set de valori literare ale unei comunități pentru o anumită perioadă istorică și dacă literatura are o valoare etică cu care trebuie să se confrunte generațiile viitoare, putem încerca, pornind de la analiza celor două texte, să înțelegem dacă se poate schița, contura un canon al literaturii deportărilor din România.

Cuvinte-cheie: deportări, literatură concentraționară, Al Doilea Război Mondial, Elie Wiesel, Anița Nandriș-Cudla.

1. Conceptul de canon: definiție și dezvoltare

Cuvântul care denumește conceptul de canon provine din grecescul *Kánon* (baston, model, principiu) și datează din secolul al V-lea î.Hr., când sculptorul Policletos a folosit acest termen pentru a se referi la un set de reguli și măsuri care urmau să fie aplicate în crearea de opere de artă de orice fel. Așadar, canonul este un ideal estetic, bazat pe raționalitate și rigoare (Diaconu 2014, 15).

Conceptul de canon ca ideal estetic fundamentat pe logica rațională va fi reluat și de Immanuel Kant în *Critica rațiunii pure*. În paragraful intitulat „Canonul rațiunii pure” din capitolul „Metodologia transcendențială”, Kant afirma: „Prin canon înțeleg ansamblul principiilor *a priori* de folosire corectă a unor anumite facultăți de cunoaștere în genere. Astfel, logica generală, în partea ei analitică, este un canon pentru intelect și rațiune în genere, dar numai în privința formei, căci ea face abstracție de orice conținut. Astfel, Analitica transcendențială a fost canonul *intelectului* pur, căci numai el este capabil de adevărate cunoștințe sintetice *a priori*. Acolo, însă, unde nu este posibilă o folosire corectă a unei facultăți de cunoaștere nu există un canon” (Kant, trad. Bagdasar, Moiscu 1998, 568). Apelul nostru la studiul lui Kant este menit să întărească ideea normativității implicate de conceptul de canon.

Prin urmare, un canon literar este un ansamblu de reguli impuse de o autoritate. Autoritatea și regulile sunt cele două elemente fundamentale ale conceptului de canon¹. Pornind de la această condiție putem spune că, de fapt, canonul literar se referă în primul rând la estetică și apoi este expresia unei determinări istorice și ideologice. Deci, un canon poate așeza, într-o categorie literară, opere care prin intermediul propriilor valori determină un anumit curent într-o epocă istorică (Martin 2009, 2). Canonul este un cod prin intermediul căruia lumea literară include sau exclude o anumită operă literară sau artistică, acesta este un cod de valori prin aplicarea căruia anumite opere definesc identitatea unei comunități. Nu se realizează o grupare a scrierilor doar pe criterii estetice, ci și pe criterii etice. Pe lângă prezentarea unei realități externe este oferită și o reprezentare a unei realități interne, aceea a eului, a memoriei, a sentimentelor și a fluxului gândurilor. Este, deci, un receptacol al valorilor unei comunități dintr-o epocă istorică determinată. Astfel, canonul definește, prin *mimesis*, diverse moduri de reprezentare, o poetică colectivă a epocii, a existenței, estetica, etica, axiologia, ceea ce este sau nu este dorit și elegant, ceea ce este sau nu este politic corect (Boldea 2002, 34).

În postfața volumului *Canonul Occidental* al lui Harold Bloom, apărut în România, în 1998, Mihaela Anghelescu definește canonul literar ca pe o listă de autori considerați modele estetice de o anumită tradiție care devin interlocutor și unitate de măsură pentru autorii noi (Petraș 2008, 12).

Nicolae Manolescu afirmă despre canon: „Încet, încet, revine la suprafață discuția despre canonul literar, abandonată în deceniul din urmă, după emergența ei imediat după 1989. Abandonul se explică prin imposibilitatea formulării unor concluzii clare într-un moment istoric în care schimbările de natură politică, economică și socială s-au dovedit a nu avea drept consecință și o iminentă schimbare a canonului. Niciodată, de altfel, canonul n-a părut a fi impresionat direct de politic. Generația mea a fost contemporană cu două revoluții, în 1947 și în 1989. Regimul comunist, instalat confortabil ca urmare a abdicării silite a Regelui Mihai, a încercat să determine și abdicarea canonului. După un deceniu și jumătate s-a putut constata eșecul realismului-socialist, care impunea nu numai o nouă literatură, ci și reevaluarea întregii istorii a literaturii din punct de vedere ideologic și estetic, așadar un nou canon” (Manolescu 2013, 1).

Pornind de la considerațiile lui Manolescu, obiectivul contribuției noastre este acela de a identifica, în caz că există, un canon al memoriei deportărilor din România în

¹ În *Dicționarul de neologisme* (1978) canonul este definit astfel: „regula care face parte dintr-un ansamblu de norme artistice obligatorii într-o anumită epocă: regulă rigidă, obligatorie” (Goea 2015, 1).

timpul celui de-Al Doilea Război Mondial pornind de la analiza a două opere, *Noaptea* de Elie Wiesel și *20 de ani în Siberia* de Anița Nandriș-Cudla, considerate capodopere², care au o foarte mare valoare literară pe lângă cea documentară și care reprezintă o mărturie autentică a acelei perioade istorice. Acestea reprezintă literatura de deportare într-un tipar care se repetă urmând teme estetice și etice, lingvistice și de conținut, creând un model cu care alte opere pot fi confruntate. Firul conducător este constituit de memorie, de fluxul gândirii care, prin amintire, devine mărturie istorică.

2. Cele două romane. Un posibil canon al memoriei

Din punct de vedere estetic, cele două opere au drept caracteristică amintirea elaborată după ce au fost acceptate suferința suportată și norocul supraviețuirii. Literatura este un mod de a difuza, de a nu uita, de a depune mărturie, de a face cunoscut, de a duce mai departe. Amintirile sunt clare, autentice, pline de particular (de elemente specifice), textualizarea lor este o mașină a timpului care ne poartă în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, sub ocupația străină a României și la suferința suportată de românii de orice etnie, evreii din Transilvania, românii din Bucovina, fără deosebire. Ambii autori ai textelor amintite sunt cetățeni ai României, deportați fără să aibă vreo vină.

Romanul lui Wiesel, *Noaptea*, este împărțit în opt capitole fără titlu, tocmai pentru a gestiona mai bine amintirea așa cum e ea, fluidă, rapidă. În schimb, *20 de ani în Siberia* este o unică povestire, continuă, un flux fără întreruperi. Dar amândouă se caracterizează printr-un parcurs cronologic bine definit. Ambele opere pornesc de la amintirile lor din copilărie. Sunt, însă, două copilării diverse: Elie Wiesel se naște în 1928, la Sighet, în regiunea Transilvania, fiu al lui Sarah Feig și al lui Shlomo Wiesel, negustori, care îi transmit interesul pentru literatură și Torah: „Împlinisem doisprezece ani și eram foarte credincios. În timpul zilei studiam Talmudul, iar la lăsarea serii, mergeam la sinagogă ca să jelesc distrugerea templului. Într-o bună zi, l-am rugat pe tata să-mi găsească un profesor care să mă îndrume în tainele Cabalei. Ești prea tânăr pentru asta. Maimonide spunea că doar la treizeci de ani ai dreptul să te avâți pe calea plină de primejdii a misticiei. Înainte de asta trebuie să studiezi lucrurile fundamentale pe care poți să le înțelegi la vârsta ta. Tata era un om educat, mai degrabă rece din fire. Nu-și arăta sentimentele nici măcar în familie. Mai mult îl interesau străinii decât ai lui. Era deosebit de stimat de comunitatea evreiască din Sighet. Tot timpul oamenii veneau să-i ceară părerea în privința problemelor comunității, și chiar referitor la problemele lor personale. În familia noastră eram patru frați. Hilda era fata cea mai mare. Bea era a doua soră; eu eram al treilea și singurul băiat; iar Jidith, mezina familiei. Părinții mei aveau o prăvălie în care îi ajutau la treabă Hilda și Bea. Cât despre mine, locul meu era la școală, așa spuneau ei” (Wiesel 2005, 9-10).

Anița Nandriș se naște în 1904, la Mahala, în regiunea Bucovina, din părinți țărani. Ambele copilării sunt fericite, senine. Wiesel se dedică studiului și începe să se

² Anița Nandriș, țărancă din Bucovina, a câștigat pentru scrierea ei, în 1991, premiul Lucian Blaga al Academiei Române, în timp ce Elie Wiesel, scriitor, se stabilește în America și va primi Premiul Nobel pentru pace în 1982, pentru această mărturie a sa. Supraviețuirea lor a căpătat un sens, cuvintele lor au făcut literatură, și citându-l pe Andrea Bianco, supraviețuitor al Shoah, „aceasta are rădăcini profunde în sufletul uman și, deci, nu poate fi o pasiune efemeră și caducă, ci este destinată să dea rod, oferind fructe tot mai frumoase” (Bianco 1946).

apropie de Cabala, în timp ce Anița se ocupă de pământ și de gospodărie. Povestea ei începe astfel: „Prin câte poate trece o ființă omniască fără să-și dea siama³... Eu m-am născut în anul 1904, în Mahala, județul Cernăuți⁴. Am fost șapte frați, șase băieți și eu, o fată. Părinții au fost țărani, adică gospodari, cum era timpul pe atunci. Aviau pământul lor, țineau vite, cai, oi, porci. Să plătia un bir la stat, după cât pământ avia omul. Cu asta s-au ocupat părinții. Copiii, dacă au crescut, au mers la școli mai departe. În anul 1914 s-au început războiul mondial” (Nandriș-Cudla 2010, 27).

România a intrat în război la 16 august 1916, alături de Antantă, cu scopul de a recâștiga teritoriile populate de români. România a fost la începutul secolului al XX-lea într-o situație etnografică foarte specială: aproximativ 7.000.000 de români trăiau în vechiul Regat, alcătuit din cele două regiuni istorice (Valahia și Moldova); 4.500.000 în Transilvania, Banat, Bucovina (din Imperiul Austro-Ungar) și aproximativ 2.000.000 în Basarabia, deci doar puțin mai mult de jumătate au trăit în interiorul granițelor României (Lupu 1919, 15). În urma Conferinței de la Versailles, România reușește să atingă acest obiectiv al unirii românilor în interiorul unui singur stat, iar la 1 decembrie 1918 s-a născut „România Mare”. Transilvania și Bucovina vor fi cedate României în urma Tratatului de la Trianon din 1918, după aproape un secol și jumătate de ocupație austro-ungară. Anița își amintește de acest moment astfel: „Prin anul 1918 s-a terminat războiul. Bucovina noastră a ocupat-o România. [...] Când s-a terminat războiul, eu aviam patrusprezece ani” (Nandriș-Cudla 2010, 42).

Însă, imediat spațiul mioritic va fi zguduit de evenimentele celui de-Al Doilea Război Mondial. Prin Dictatul de la Viena din 1940, România pierde o parte din Transilvania în favoarea Ungariei. La 6 mai 1944, autoritățile din Ungaria au autorizat armata germană să treacă la deportarea evreilor din Sighet la Auschwitz-Birkenau. Elie

³ Limba folosită de Anița Nandriș e bogată în regionalisme lexicale și gramaticale. Autoarea povestește că, după război, mama ei a fost bătută de niște hoți ruși, după care a trebuit să rămână imobilizată la pat, ceea ce a schimbat destinul Aniței, pentru că din cauza bolii mamei nu și-a mai putut continua studiile: „Mergiau câțiva pași până aproape de poartă și iarăși să smuciau înapoi de îi aducia până aproape de grajd, căci erau cai foarte buni și frumoși. Au muncit așa poate un cias sau mai bine. Noroc că mama nu le spunea cu rău, numa îi ruga frumos să aștepte să le deie un om să miargă. Dar lor, din contră, asta nu le trebuia. Și deodată au grăit unu ceva pe limba lor cătră ceilalți și deodată au rădicat aceia biciurile asupra mamei. Ei aviau niște biciuri împlitite de piele și la capătu biciului trei viță și la capătu celor trei viță făcute trei măgălii vânoasă ca piatra, de mărimea a trei nuci. Și cu biciurile estia au început s-o bată pe mama. Noi copiii ne uitam pe feriastră de cum a ieșit mama afară și când am văzut că o bat pe mama noi am ieșit toți afară desculți, desbrăcați cum ne aflam și am început să răcnim. În timpul ista, ei au scos caii din ogradă și s-au dus. Noi am luat-o pe mama de jos și am adus-o în casă. Răcită, spărietă și cu mari dureri, am pus-o pe pat. [...] Dacă mama s-a îmbolnăvit și nu mai putea împla, a rămas toată sarcina pe mine. Pe mama de îngrijit, mâncare de făcut, pâne de copt, căci pe atunci nu să cumpăra pâne gata așa ca acuma, de spălat, adică tot rându gospodăriei. Prin anu 1918 s-a terminat războiul. Bucovina noastră a ocupat-o România. [...] Eu cu fratele Floria am rămas pe lângă gospodărie. Ni-a întârziat războiul și nu am mai putut să urmăm școala” (Nandriș-Cudla 2010, 41-42). Chiar dacă limba folosită de Anița aparține unui anumit registru de limbă, scrierea sa deține o mare valoare literară și documentară, după cum afirmă Monica Lovinescu în postfață: „Lipsa de cultură o ferește pe autoare de clișeele ce abundă în textele semidoctilor și le fac greu suportabile: ea povestește cum respiră, cu cuvinte reîmprospătate de roua inocenței. O literatură aurorală, cu o limbă bogată în toate nuanțele concretului și care – insistăm asupra acestui lucru, înfinit de rar – își poate îngădui, datorită naivității ei, să exprime sentimente de atâta vreme evitate de literatura cultă: iubirea de părinți, de copii, de locul pe care Dumnezeu îi l-a hărăzit pe acest pământ. O limbă neparazitată de cunoaștere, o limbă de dinainte de pomul binelui și răului. De fapt, paradiziacă.” (Lovinescu în Id., 262-263).

⁴ Din 1991, satul Mahala și întreaga regiune Cernăuți fac parte din Ucraina independentă.

Wiesel își amintește: „Și-apoi, într-o zi, evreii străinii au fost deportați din Sighet. Iar Moșe Țărcovnicul era și el un străin. Înghesuiți în vagoane de vite de jandarmi unguri, evreii plâneau amar. Pe peron plâneau și noi. Trenul a dispărut în zare; în urmă nu rămăsese decât un fum gros și murdar. Am auzit, în spatele meu, un evreu suspinând. La ce ne putem aștepta? E război. Cei deportați au fost repede uitați. La câteva zile după ce pleaseră, a umblat zvonul că ar fi ajuns în Galiția, că își găsiseră acolo de lucru și erau chiar mulțumiți de soarta lor” (Wiesel 2005, 12). Și continuă să spună: „Apoi a urmat ghetoul. La Sighet s-au înființat două ghetouri. Unul mare, în centrul orașului, care se întindea pe patru străzi, și un altul, mai mic, pe mai multe ulicioare de la periferia orașului” (Id., 17-18).

În 28 iunie 1940, în urma Pactului Molotov-Ribbentrop dintre Stalin și Hitler, nordul Bucovinei și provincia Herța împreună cu Basarabia vor trece sub ocupația armatei sovietice: „Prin luna iunie, tot în anul acela, pe la sfârșitul luni, s-au retras românii de pe teritoriul Basarabiei și a Bucovinei. Organizațiile și lumia ceia mai învățată au știut mai din timp de lucru ista, dară cu vro două sau trei zile înainte a știut toată lumia. S-a făcut o zarvă, o răscoală în sat, de nu știa lumea de care să se prindă. Armată nu era în sat, decât posturile de jandarmi. Au luat jandarmii o căruță, au tras-o în prag la primărie, au încărcat toate documentele, arhiva, tot ce era mai principal. Ce nu a dovedit să încarce pe căruță, au scos afară și au dat foc. [...] Eu aviam atâta de mare frică de moscali! Încă din timpul războiului care s-a început în anu 1914 s-a vărit atâta de mare frică în mine, căci acuma, cînd am văzut că vin a doilia oară, cu nu mai aviam inimă în mine. Fratele care trăia în gospodăria părintească tot nu era de acord să rămâie sub ocupația moscalilor” (Nandriș-Cudla 2010, 63-64).

În 13 iunie 1941, în urma încercării unor tineri din Mahala de a fugi către frontiera cu statul român, sovieticii au decis deportarea suspectilor susținători ai fugii. Anița își amintește: „Cam pe la jumătatea luni ianuarie 1941, s-a strâns tineretu, flăcăii și bărbații, tineri însurați, poate peste o sută de persoane, și au plecat într-o noapte pe valea Prutului. A trecut granița în România printr-un sălișor care se chema Lunca [...]. Cam pe la începutul luni februarie, tot în anu 1941, s-a format a doilea transport de lume. Tineret, bărbați, flăcăi, fete și neveste tinere, mult mai mulți decât rându dintâi. S-au pornit iarăși să triacă granița în România, dară de data asta nu li-a mârș. Au fost trădați. S-a găsit cineva și i-a vândut. Numai ce au eșit din sat și a fost miliția anunțată. Au sunat îndată la graniță și acolo îi aștepta de acuma. Totuși au dat năvală și a trecut o mică parte, dar cei mai mulți au fost cosiți cu mitraliera și au rămas morți și răniți. O parte au fost prinși și luați la închisoare. Dintr-asta au început năcazurile. După un timp scurt, a venit miliția în sat și au început să facă cercetări” (Id., 74-75).

Destinele românilor din Transilvania și Bucovina s-au confruntat cu teribila experiență a deportării. Momentul de dinaintea tragediei deportării către lagărul de concentrare se caracterizează prin neîncredere, șoc, neputință și frustrare. Imaginea care domină paginile este aceea a caselor goale cu uși și ferestre deschise care dau în gol. Spune Wiesel: „Fiecare își ducea lucrurile în spate. În ochii fiecăruia se vedea suferința înecată în lacrimi. Încet, greoi, convoiul se îndreptă spre poarta ghetoului. [...] Plecau învinși, târându-și viața, părăsindu-și casele, anii copilăriei lor, umili ca niște câini bătuți de stăpân. [...] Strada părea o piață părăsită. Găseai acolo orice: geamantane, portofele, valize, cuțite, farfurii, bancnote, acte, portrete îngalbenite. Toate acele lucruri pe care oamenii, o clipă, se

gândiseră să ia cu ei, și până la urmă le lăseseră acolo. Peste tot încăperile erau deschise. Ușile și ferestrele căscate se deschideau către gol.” (Wiesel 2005, 23-24).

Când scrie, Anița re trăiește cu aceeași durere și groază ceea ce s-a întâmplat în acele zile, totul reînvie cu ajutorul cuvintelor așternute de ea: „Peste scurt timp au început să se miște mașinile și călăreții milițieni care stau înaintea primăriei. Ei aviau listele gata făcute pentru lumia care aviau de ridicat. Au mai luat din primărie câte un om ca să-i conducă, căci satul e destul de mare și sunt uliți încălcite. Peste scurt timp, ce s-a început în sat, nici nu mai pot să povestesc. Au trecut vro 26 de ani de atunci și acuma sunt cu condeiu în mână să pun aceste cuvinte pe hârtie. Mi să urcă păru în sus și îmi mărg furnici prin tot trupu când îmi amintesc de momentele aceia. [...] O mare groază și frică a fost noaptea aceia. [...] La casăle care au rămas goale, au pus câte un păzitor, ca să nu se împrăștie, că au rămas vite, porci, oi, gobăi felurite, găște, rațe, curcani. Afară de aiestea, rându gospodăriei, căruță, plug, grapă, sicicarne, morișcă, în fine cit a muncit fiecare să lase în câteva minute” (Nandriș-Cudla 2010, 77-78).

Totul era al tuturor, nu mai aparținea nimic nimănui, oamenii erau absenți, șirurile se formau către trenul morții, desprinderea de cei dragi era iminentă. Elie și tatăl său sunt despărțiți de mamă și de cele trei surori, Hilda, Bea și Țiporă „cu părul blond bine pieptănat, ducând pe braț o hainuță roșie, o fetiță de șapte ani. Bocceaua din spatele ei era prea grea pentru ea. Strângea din dinți. Știa deja că era zadarnic să se plângă. Jandarmii loveau în stânga și-n dreapta cu bastoanele” (Wiesel 2005, 26).

Anița, împreună cu cei trei fii ai săi, este nevoită să își lase mama bolnavă într-un pat, singură: „Când au văzut că am început să o îmbrac și pe mama, atunci ei mă întriabă de ce o îmbrac eu și nu să îmbracă ea singură. Eu li-am spus că ea e bolnavă și nu poate să se îmbrace. Ei au început mai cu răul la mine, ce bolnavă, că la trup, la față nu arată slabă. Eu am început mai tare să plâng și le spun, iacă, așa-i bolnavă, nu poate singură să se stăpânească [...] lasă, nu o mai îmbrăca, ea rămâne. Imbrăcați-vă voi și plecăm. [...] Adinioară mă zbuciumam ce am să fac cu ea la drum, că i-a fi sărmana ei tare greu, dar acuma mi-i și mai greu în suflet și inimă cum să o las eu pe mama mea scumpă, bolnavă, fără nime lângă dânsa. Ea nu să poate sărmana stăpâni singură, nu poate să facă un pas să-și ia o lingură de apă singură. Dar dușmanii nu m-au lăsat mult să mă gândesc. M-a prins unu de spate și m-a repezit spre ușe să ies mai repede” (Nandriș-Cudla 2010, 82). După ce a ajuns la vagoanele de tren, a fost silită să se despartă și de soțul ei Chirică Cudlă. „Am ajuns la gară, la Sadagura. Acolo ni-a dat jos. Sta un șir mare cu vagoane, de cele de cărat vite, pline cu lume. A deschis un vagon de acelia, în care era destulă lume, și m-a ticsit și pe mine acolo cu copiii. În urma mea a trântit ușa și a închis-o. Eu am început să strig, să răcnesc, să nu închidă, că încă trebuie să vie și bărbatul meu” (Id., 84). Despărțirea a fost definitivă.

Vagoanele de vite supraîncărcate cu oameni, căldura – în ambele cazuri era sfârșitul primăverii – lipsa aerului, aglomerația, și nebunia oamenilor sunt elemente care fac parte din poveștile amândurora. Elie Wiesel povestește episodul doamnei Schächter, care urla înnebunită ca să aibă cineva grijă de foc. Ca să tacă a trebuit să fie bătută. „Doamna Schächter își pierduse mințile [...] Foc! Văd un foc! Văd un foc! A fost o clipă de panică [...] Nu ne-am revenit mult timp după șocul acestei treziri cumplite. Tremuram de spaimă [...]. Nefiind în stare să ne potolim angoasa, am încercat să ne alinăm singuri: a înnebunit, biata de ea... Cineva i-a pus o cârpă udă pe frunte,

încercând s-o liniștească. Dar țipetele femeii nu s-au oprit [...]. O loviră de mai multe ori în cap, tare – ar fi putut s-oucidă. Băiețelul stătea agățat de ea. Nu țipa și n-a mai scos o vorbă. Nici măcar nu mai plângea” (Wiesel 2005, 32-33). Odată ce au redus-o pe ea la tăcere, au văzut din vagon focul negru care le va înghiți pe mama lui Elie și pe surioara de numai șapte ani cu bucle de aur, Țiporă.

Anița povestește despre oameni înnebuniți care cântau. Își smulgeau părul și urlau. Oameni morți aruncați din vagoane, aproape o ușurare pentru ceilalți ca să poată respira mai bine: „Pe altu îl scotia mort și rămânia pe pironu gării. Ce facia pe urmă cu el, noi nu știm. La altă gară vedeai că îl scotia pe unu eșit din minte. Răcnia, cânta, săria, așa ca omul stricat de cap.” (Nandriș-Cudla 2010, 87).

Trenul reprezintă metamorfoza minții umane. Totul plutea într-o ceață care se transfera nu doar asupra oamenilor, ci și asupra simțurilor lor. Instinctul de conservare, autoapărarea, amorul propriu, toate dispăruseră. Păreau suflete blestemate bântuind o lume a nimicului. Suflete condamnate să străbată spații până la capătul lumii. Ajunși în lagăr, începe calvarul listelor. Lista din dreapta și lista din stânga, un singur pas către viață, un singur pas către moarte. Erau ca niște copaci uscați în inima deșertului. Wiesel își amintește bagheta doctorului Mengele, tipicul ofițer SS-ist, baghetă care se mișca neîncetat, o dată la dreapta, o dată la stânga. „Bagheta se mișca fără încetare, când la dreapta, când la stânga. M-am trezit în fața lui [...]. Bagheta s-a mișcat spre stânga. Am făcut o jumătate de pas înainte. Voiam să văd mai întâi unde-l trimiteau pe tata. Dacă ar fi luat-o la dreapta, m-aș fi dus după el. Bagheta indică spre stânga și în cazul lui. Mi-am simțit inima ca ușurată de o povară” (Wiesel 2005, 38-39).

Și Anița își amintește lista de care depindea rația de mâncare. Cine era pe lista muncitorilor avea dreptul la 700 grame de pâine, cine intra pe lista celor care nu puteau munci (bătrâni, copiii, bolnavii) avea dreptul la doar 300 grame de pâine: „A doua zi, a început să ne împărțiască la lucru. Ni-au scris pe o listă, fiecare familie câți sunt în familie lucrători și câți jivent, adică bătrâni și copiii care nu putiau lucra. Au făcut o listă și au dat-o la magazin, ca să ne putem cumpăra pâne. Aviam dreptul de cumpărat, pentru un lucrator șiapte sute de grame de pâne, iar pentru un jivent, un bătrân sau copil, 300 de grame de pâine. Dar la pâne, nimic altceva decât apă.” (Nandriș-Cudla 2010, 88-89).

Foamea ucidea, îmbolnăvea corpul și spiritul. Anița spune asta: „La început a mers oliacă, dar nu pria mult. A început lumia să se îmbolnăvească, a început lumia să moară. Cu părere de rău și cu rușine, dar să spun drept ceea ce a fost. Ni-au umplut păduchii, că nu te mai puteai descurca. A dat o dizinterie între lume că îi trecea sânge două, trei zile și să prăvăliau și gata muriau. Doctorii nu erau, medicamente la fel. Vedeai cu ochii cum te sfârșești, dar nu aviai ce face” (Id., 106).

Rația de supă era cea care asigura supraviețuirea la Auschwitz. Ca să obțină rația de pâine pentru ea și pentru fiii săi, Anița reușea să reziste la toate. Făcea asta pentru ea și pentru cei trei fii, dragostea pentru ei a ajutat-o să treacă peste orice greutate. Așa scrie în prefața primei ediții din 1991, nepotul său, Gheorghe Nandriș: „În această sălbăticie a Siberiei a luptat pentru supraviețuire 20 de ani. Această extraordinară mamă și-a ocrotit copiii cu prețul vieții dovedind o putere de sacrificiu și o rezistență morală de excepție. Renunță la propria hrană în favoarea copiilor, străbate zeci de kilometri prin tundră cu groaza în suflet, în căutarea unor fructe cu care să-și salveze copiii de

scorbut, învață să conducă sania cu câini și să facă din părul lor îmbrăcăminte pentru copii” (Nandriș-Cudla 1991, 5).

În același mod, Elie Wiesel din greu în lagăr ca să asigure pentru el și pentru tatăl lui puținul necesar suficient pentru a rămâne împreună, ca să nu moară. Pâinea, supa erau totul în viața lor. Ajunseseră să fie doar niște trupuri sau poate chiar mai puțin: niște burți flămânde de umplut. De altfel, doar burta simțea trecerea timpului. „Ne amorțiseră simțurile, totul se petrecea ca într-un fel de ceață. Nu mai puteam să ne agățăm de nimic. Instinctul de conservare, de autoapărare, mândria – toate dispăruseră. Într-un ultim moment de luciditate, mi s-a părut că eram niște suflete blestemate rătăcind prin limburi, între două lumi, suflete condamnate să rătăcească în spațiu până la sfârșitul timpurilor, căutând-și mântuirea, uitarea, – fără speranța că le vor mai afla. [...] I-am aruncat o privire tatei. Cum se schimbaseră! Ochiul se întunecaseră. Aș fi vrut să-i vorbesc, dar nu mi-am găsit cuvintele” (Wiesel 2005, 43-44).

Nu aveau timp să se obișnuiască într-un loc că imediat erau mutați în altul. Wiesel a fost dus de la Birkenau la Auschwitz, de la Auschwitz la Buna, de la Buna la Gleiwitz, de aici la Buchenwald, unde va fi salvat la sosirea americanilor. Anița a fost transferată din satul Bolșiareca din Siberia la Nadîm în tundră și, apoi, la Șuga lângă Marea Obi. În tundră i-a chinuit o foame teribilă, Anița însăși s-a îmbolnăvit de două ori, o dată de dizenterie, o altă dată de tifos. „Cum am intrat în spital, am văzut că e rău cu mine. Nu ziciam nimic din gură, numai în gând mă rugam la Dumnezeu să se îndure de mine, să mă lase între copii, să nu rămâie copiii așa străini, fără tată, fără mamă, în pustiriile celi. Așa de amărâtă și cu gândul ista m-a dovedit timpiratura și mai mult nu am știut nimic două săptămâni. Înainte de a mă trezi, parcă mi-a spus cineva: tu vrei așa de tare să te duci la copii. Noi te lăsăm, ia-ți trupul și du-te. Parcă trupul îmi era despărțit de mine. Atunci eu mă gândesc: când mi-a zis, ia-ți trupul și du-te, da cum am să-l cunosc eu care trup e al meu, căci erau mai multe trupuri și toate erau la fel. Și parcă îndată mi-a dat în minte că ușor pot să-l cunosc care e al meu, căci în acești ani cât am trăit la «sever», din pricina că am lucrat greu sau din frig, mi-a eșit la mâna stângă o gotcă. Era acuma cât un ou de găină de mare. Și în momentul ista, când mi-a spus că dacă plâng și îmi pare rău așa tare după copii să-mi iau trupul și să mă întorc la ei, eu cu bucurie că mi-a dat în gând cum să-mi cunosc trupul și să mă întorc la copii, m-am trezit și am văzut că mă aflu în spital. Tare mult timp nu mi-a eșit visul acesta din minte. Am mai stat încă vro patru săptămâni în spital. Eram atât de slăbită că nu mă putiam ținea pe picioare deloc.” (Nandriș-Cudla 2010, 143). Și aproape că a ajuns să plângă după Siberia. „Nu era sate cu lume, măcar cât de departe, să poți merge să găsești ceva de-a mâncării, cum mergiam când eram în Siberia. Aici nu era alta nimic, decât pădure și apă” (Id., 105).

Tot astfel relatează Elie Wiesel, când a ajuns la Auschwitz și a văzut „o poartă de fier, având deasupra o inscripție *Munca înseamnă libertate*. Auschwitz. Prima impresie a fost că era mai bine decât la Birkenau” (Wiesel 2005, 48). Se dezvoltă un simț al obișnuinței, al adaptării fără a pierde, însă, capacitatea de a discerne între mai rău și mai puțin rău, între mai rău și cel mai rău.

Foamea, mutările, condițiile de viață i-au făcut pe deportați să înfrunte boala, durerea, să își facă socotelile cu moartea și cu Dumnezeu. „Gândul de a muri, de a înceta să exist înțepea să mă fascineze. Să nu mai exist. Să nu mai simt nimic, nici oboseala,

nici frigul, nimic. Să ies din rând, să mă las să alunec spre marginea drumului...” (Id., 95). Le-a intrat în suflet un miros de cadavru care a rămas cu ei pentru toată viața. Ideea morții îi învăluia până la sufocare, dar, în același timp, tot ea le aducea salvarea. Ce minune să nu mai simtă durerea, frigul, foamea, oboseala. Singura rațiune de a nu se lăsa în brațele salvatoare ale morții era, pentru Anița, prezența fiilor, iar pentru Elie, prezența tatălui. „Faptul că tata era încă acolo a fost singurul lucru care m-a împiedicat să cedez. Alerga lângă mine, cu răsuflerea tăiată, la capătul puterilor, aproape să se prăbușească, nu aveam dreptul să mă las să mor. Ce s-ar fi ales de el dacă eu n-aș mai fi fost? Eram singurul lui sprijin” (Id., 95-96).

Dar Dumnezeu unde era? Atât Anița, cât și Elie îl invocau adesea: „Dumnezeule, unde ești, unde te-ai ascuns?” Anița îl invocă, cere dreptate când este închisă pentru două luni doar pentru că bolnavă de tifos nu s-a dus la muncă. S-a rugat pentru fiii ei. „Am fost rămas numai schiletul, cum vediam odată prin cărți. Ne uitam unu la altu și gândiam, aice e sfârșitu nostru. Totuși nu pierdiam nădejdia în Dumnezeu. Ne rugam cu toții la Dumnezeu să ne dăruiască putere și să ne ajute cu puteria lui, să putem birui toate greutățile ce stau împotriva noastră și să putem eși din prăpastia ceia, să nu ne rămâie ciolanile prin pustiurile celia așa îndepărtate.” (Nandriș-Cudla 2010, 109).

Flăcările cuptorului crematoriului au înghițit pentru totdeauna credința lui Elie, nu se îndoia de existența lui Dumnezeu, ci de dreptatea sa absolută, care mai era măreția lui în fața acelei slăbiciuni și descompuneri, în fața trupurilor infirme și a spiritelor bolnave. „Vara se apropie de sfârșit. Anul evreiesc se încheia. În ajunul sărbătorii de Roș Hoșana, ultima zi a acestui an blestemat, tot lagărul era însufletit de încordarea care domnea în sufletele tuturor. În ciuda a tot ce se petrecuse, această zi era diferită de toate celelalte. Ultima zi a anului. Cuvântul *ultima* suna foarte ciudat. Dacă era într-adevăr ultima zi? [...] Se lăsa noaptea. Din fiecare clădire veneau mereu alți și alți deținuți, dintr-o dată pregătiți să învingă timpul și spațiul, să le spună voinței lor. «Ce ești tu, Doamne» mi-am spus în sinea mea cu mânie, «în fața acestei mulțimi chinuite, care vine să-și strige în auzul Tău credința, mânia, revolta? Ce înseamnă măreția Ta, Stăpâne al lumii, față în față cu toată această slăbiciune, descompunere, putreziciune? De ce continui să le tulburi sufletele bolnave, trupurile schiloade?» (Wiesel 2005, 74).

Elie este evreu, Anița este ortodoxă, dar l-au căutat pe același Dumnezeu. Elie este un evreu instruit și cu bună stare, crede în Dumnezeu, studiază Torah și vrea să se apropie de Cabala pentru a pătrunde în adevărul misticiei ebraice. Anița are doar trei clase, a trebuit să renunțe la studii pentru a-și îngriji mama, imobilizată la pat după ce a suferit un linșaj din partea rușilor în timpul ocupației localității Mahala, de-a lungul Primului Război Mondial. Era legată prin credință de comunitatea căreia îi aparținea, cea ortodoxă, credea în Dumnezeu, îl invoca și se ruga la el în sinea ei. Nu mai existau bogați, oficiali, personalități, religii, ci doar condamnați la aceeași pedeapsă și fără să existe vreun motiv. Doar un sentiment de gol în adâncul inimii.

Atât Anița Nandriș, cât și Wiesel au reușit să supraviețuiască ororilor provocate de deportările din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, suferite de cetățenii români. Iar supraviețuirea lor este istorie, amintirile lor sunt literatură, un cod, o axiomă cu care să trăim mai departe și în funcție de care să ne reglăm existența ca oameni.

3. Valoarea literară a memoriei deportării.

Conceptul de canon este o construcție culturală, virtuală, chiar dacă de mare impact asupra ideii de literatură și asupra longevității și eficacității în interiorul sistemului culturii umane. Canonul este un instrument prin care pot fi rânduite paginile acestor autori care, cu istoriile lor, au un loc important în activitatea editorială de prestigiu național și, de asemenea, în activitatea educativ-didactică. „Memoria literaturii (fie ficțională sau non-ficțională) este *oglină* dublă, în care literatura se contemplă, se multiplică ca un ecou subversiv sau ludic, propunând implicit o reflecție asupra ideii de mobilitate în timp și spațiu prin jocurile textuale ale referențialității, în egală măsură trimitere a literaturii la ea însăși ca și la realul din care pornesc rădăcinile și asupra căruia revine ca memorie. [...] Memoria literaturii desfășoară în canonul postmodern strategii de reluare, trimitere, rescriere, punând în valoare capacitatea ei de a se constitui ca sumă sau ca bibliotecă, pentru care poetica scriiturii este inseparabilă de hermeneutică” (Milea 2006, 197).

Toate societățile comuniste au trebuit să facă față dilemei confruntării, chiar și aceleia literare, cu propriul trecut. În legătură cu aceasta, Manolescu precizează: „Euforia postdecembristă ne-a făcut și ea să credem că, o dată cu societatea, se va schimba și canonul. Nu s-a întâmplat însă nimic. Motivul nu e deloc misterios. Era nevoie să apară o literatură cu adevărat nouă pentru ca lectura întregii literaturi să se schimbe, cu alte cuvinte, ca să devină eficientă o selecție diferită. O literatură cu adevărat nouă este necesarmente opera unei generații cu adevărat noi, capabilă să-și impună felul ei cu adevărat nou de a citi întreaga literatură” (Manolescu 2013, 1).

Istoriografia literară din România pare să se găsească într-o complexă fază de tranziție, mai ales de generație, cu dorința de încerca cu orice preț să se confrunte cu probleme oarecum urgente, prin intermediul unor reflecții critice asupra surselor și temelor de cercetare care ar trebui să fie puse în aplicare (Bucur 2010, 225).

Există un canon al literaturii Holocaustului, dar nu există un canon pentru literatura deportaților, care nu sunt numai evrei și care nu au fost doar victime ale lui Hitler. Au fost deportări din România în Polonia, în Siberia, în Transnistria. Decidenții deportărilor au fost și unguri, și nemți, și ruși, și români. Hotărât să mențină suveranitatea teritorială a României cucerită prin Tratatul de la Versailles în 1918, Ion Antonescu s-a aliat cu Axa, ajungând principalul aliat est-european al Germaniei naziste. În octombrie 1941, începe campania de expulzare a 150.000 de evrei către Transnistria, teritoriu la est de fluviul Nistru, la acea vreme sub administrație românească. Purificarea etnică a devenit pentru legionarii lui Horia Sima un obiectiv primordial. Potrivit Comisiei Holocaustului pentru România, instituită în 2003 de către Elie Wiesel, sub responsabilitate română au fost uciși aproape 300000 de evrei, 11000 de țigani (romi), cea mai mare parte a lor în lagărele de concentrare din Transnistria⁵, unde autoritățile românești au instituit lagăre de muncă și lagăre de exterminare. Amintim printre acestea, lagărele de la Berezovka, de la Akmechetka, de la Domanevka, de la Bogdanovka. Nu trebuie uitate nici acestea, trebuie să rămână vii în amintire și vii pentru a fi studiate și înțelese pentru a nu se mai repeta vreodată.⁶

⁵ A se vedea și în ancheta realizată de Institutul Național al Holocaustului în România, în secția *Victime*, disponibilă și online: <http://www.inshr-ew.ro/ro/holocaustul-din-romania/victime.html>.

⁶ O altă mărturie găsim și în romanul lui Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*. Manea și familia

Printre cele mai recente încercări de canonizare, se detașează „canonul occidental” propus de Harold Bloom în 1994, care conține lista cărților ce trebuie neapărat cunoscute. Iar, în sens personal, reprezintă o tentativă de a salva de la uitare lecturile cele mai importante ale unei întregi existențe. Cu alte cuvinte, este vorba de o listă a acelor opere literare pe care, citându-l pe Bloom, „lumea nu este dispusă să lase să moară” dar și de o alegere a textelor aflate în competiție pentru supraviețuire, un tip de raft ipotetic de pe care nu pot lipsi opere de documentare ca acestea analizate, care vorbesc despre mărturiile ale istoriei unui popor, istorie pe care o povestesc (Bloom 1998, 413).

Rămâne deschisă problema unei posibile determinări și a unui canon în care să își afle locul opere care nu se referă doar la Holocaust. În actuala situație politică și socială, poate că nu e vorba doar de o identificare în mod kafkian a unui canon minor, ci mai degrabă de a reface, cum procedează Benjamin, de a propune o listă de lecturi fundamentale într-o stare de urgență a memoriei istorice. Un canon care să fie o „memoriotecă” sau o „sentimentotecă” colectivă. Literatura, încă de la începutul perioadei moderne, a aparținut națiunii; pentru a o defini se caută o graniță geografică, o cultură care să dea nume și substanță expresiilor sale, chiar dacă disparate (LaCapra 2004).

Astfel, prin intermediul acestor două opere literare prinde viață, într-o atmosferă deja densă de premoniții, un canon literar și istoric, o epopee în adevăratul înțeles al cuvântului în care, alături de personaje, putem asista la destinele lor, putem participa la războaie, călătorii, nenorociri, de fapt, vieți care se petrec și se săvârșesc până la capătul lor. Este urmărită pas cu pas, cu salturi în timp și în spațiu întreaga istorie a deportărilor din perioada celui de-Al Doilea Război Mondial. În fond, memoriile lor redau o parte din destinul uman al poporului român. Scrierile de acest gen sunt o modalitate prin care se încheie conturile cu propriul trecut, o modalitate pentru a cristaliza valoarea memoriei.

sa trăiesc la Burdujeni, un sat de lângă Suceava, care rămâne în urma Pactului Molotov-Ribbentrop în interiorul statului român. În 1940, Antonescu proclamase Statul-Național-Legionar. „Ordonanța din dimineața de 9 octombrie 1941 cerea ca: *evreii orașului să depună imediat la Banca Națională aurul, valutele, acțiunile, diamantele, brilantele, pietrele prețioase și să se prezinte în aceeași zi cu bagajul lor de mână la Burdujeni. Lagărul de concentrare din Suceava unde se aflau deja închiși 120 de evrei, fusese imediat desființat, în perspectiva noilor măsuri*” (Manea 2016, 90).

^{Manea} avea doar cinci ani când împreună cu familia sa și alți evrei din Bucovina a fost deportat în Transnistria rămasă sub administrație românească. Acele momente sunt prezentate astfel: „Tunetul din octombrie 1941. Tunetul și fulgerul despicaseră, dintr-o dată, podeaua scenei. Expulsarea, convoiul exilaților, trenul, pustiul beznei. Hăul în care fuseserăm aruncați nu era leagăn de prunc. În urmă, doar strigătul disperat al Zânei Bune care nu vroise să-mi dea drumul din brațe și se ruga patrulă înarmate s-o lase să plece cu noi, în neant, ea, creștina, Sfânta Maria, împreună cu păcătoșii de care nu se putea desparti. Debarcarea nocturnă, împușcăturile, țipetele, jaful, baionetele, morți, râiul, podul, frigul, foamea, frica, cadavrele: noaptea lungă *Inițierea*. Comedia abia atunci și acolo avea să înceapă. TRANS-NISTRRIA. Dincolo de Nistru. TRANS-TRISTRRIA. *Inițierea* preliminară nașterii. Da, știu cum arătam înaintea nașterii. Și cum arătam după, în aprilie 1945, când apatrizii fuseseră, în sfârșit, *repatriați* în Patria care, iată, nu izbutise să scape de ei.” (Id., 72-73).

Bibliografie

- Bianco, Andrea, 1946. *La lettura dei lager*, în „Deportazione”, nr. 2, Februarie, 1946.
- Bloom, Harold. 1998. *Canonul Occidental*. Traducere de Diana Stanciu. Postfața de Mihaela Anghelescu. București: Univers.
- Boldea, Iulian. 2002. *Canonul în Literatura Română*, în „diacronia.ro”, p. 32-37.
- Bucur, Maria. 2010. *Heroes and Victims: Remembering War in Twentieth-century Romania*. Bloomington: Indiana University Press.
- Diaconu, Virgil. 2014. *Arte poetice. Canonul literar*, în „Cafeneaua Literară”, nr. 6, August, p. 15-18.
- Milea, Doița. 2006. *Memoria literaturii: aderență și regăsirea în canonul literar și cultural francez*, in Ana Guțu (coord.), *La francopolyphonie comme vecteur de la communication/ Francopolifonia ca vector al comunicării*, Chișinău: Ulim.
- Gogea, Simona Maria. 2015. *Canonul literar în România de azi*, în „documents.mx”, Decembrie 01, p. 1-6, disponibil online la <https://documents.mx/documents/canonul-literar-in-romania-de-azi.html>, accesat ultima dată la 15 noiembrie 2017.
- Kant, Immanuel. 2005. *Critica Rațiunii Pure*. Traducere de Nicolae Bagdasar, Elena Moisuc. București: Editura IRI.
- LaCapra, Dominick. 2004. *History in transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lupu, Nicolae. 1919. *Rumensia and the War*. Boston: Richard G. Badger.
- Manea, Norman. 2016. *Întoarcerea huliganului*. Iași: Polirom.
- Manolescu, Nicolae. 2013. *Despre canonul literar*, în „România Literară”, nr. 24, p. 1-2.
- Martin, Mircea. 2009. *Canonul și valorile. Plenuri*. București: Facultatea de Litere, Universitatea din București, p. 1-6, disponibil online la http://www.anpro.ro/html/date/s10_2009_comunicari.pdf, accesat ultima dată la 15 noiembrie 2017.
- Nandriș-Cudla, Anița. 1991. *20 de ani în Siberia. Destin bucovinean*. Postfața de Gheorghe Nandriș. București: Humanitas.
- Nandriș-Cudla, Anița. 2010. *20 de ani în Siberia. Amintiri din viață*. Prefața de Gheorghe Nandriș. Postfața de Gheorghe Nandriș și de Monica Lovinescu. București: Humanitas.
- Petraș, Irina. 2008. *Literatură română contemporană: o panoramă*. București: Ideea Europeană.
- Wiesel, Elie. 2005. *Noaptea*. Traducere de Diana Crupenschi. București: Univers.

Ioana VID
(Universitatea de Vest
din Timișoara) | **Analiza discursului publicitar**

Abstract: (Analysis of advertising discourse) Exploring language, verbal and non-verbal signs, makes analysis of advertising discourse an interesting subject to explore and understand. Guy Cook answers the question: *Who communicates with whom? Why? In what society and situation? Through what media? What types of communication are used and what is their relationship?* Van Dijk says that discourse analysis in its full richness involves all the levels and methods of analysis of language, cognition, interaction, society, and culture. All levels and dimensions of analysis need to be attended to, from surface' properties of presentation, lay-out, graphical display in printed discourse, or intonation, paraverbal and nonverbal features in spoken media discourse, on the one hand, through an analysis of syntactic structures, lexical style or rhetorical devices, to the "underlying" meanings, connotations or associations, or the pragmatics of speech acts performed. The textual analysis relates to research question on the linguistic features such as vocabulary, syntax and rhetorical devices employed in advertisements are discussed. Emotive adjectives or adjectival phrases can stimulate fantasy, dreams and desires. Most of vocabulary in the advertisements comprises a mixture of formal and informal words. Another important mean to express ideological meanings in text is grammar. The types of verbs used, tenses, active or passive sentences, pronouns have an important function an impresenting reality. We will review a Nivea Q10 plus anti-aging cream.

Keywords: advertisement, advertising, discourse analysis, language, communication

Rezumat: Explorarea semnelor lingvistice verbale și nonverbale face analiza discursului publicitar interesantă și capabilă de a fi analizată și înțeleasă. Guy Cook răspunde la întrebările: *Cine comunică cu cine? De ce? În ce societate și în ce situație? Prin ce media? Ce tipuri de comunicare sunt folosite și care este relația dintre ele?* Van Dijk afirmă că analiza discursului implică toate nivelurile și metodele de analiză a limbajului, cunoașterii, interacțiunii, societății și culturii. Toate nivelurile și dimensiunile analizei trebuie să fie urmărite, de la proprietățile de suprafață ale prezentării layout-ului, afișarea grafică în discursul tipărit sau intonația, la caracteristicile paraverbale și nonverbale în discursul mass-media vorbită, pe de-o parte, printr-o analiză a structurilor sintactice, a stilului lexical sau a dispozitivelor retorice, a înțelesurilor, a conotațiilor sau a asociațiilor *subiacente* sau a pragmaticii actelor de vorbire. Analiza textuală se referă la cercetarea trăsăturilor lingvistice, cum ar fi: vocabularul, sintaxa și dispozitivele retorice folosite în reclame. Adjectivele emoționale sau locuțiunile adjectivale pot stimula fantezia, visele și dorințele. Vocabularul reclamelor cuprinde un amestec de cuvinte formale și informale. Un alt mijloc important de exprimare a semnificațiilor ideologice în text este gramatica. Tipurile de verbe folosite, timpurile, diatezele active sau pasive, pronumele au o funcție importantă într-o realitate impresionantă. Vom analiza o reclamă la crema Nivea Q10 plus anti-aging.

Cuvinte-cheie: reclamă, publicitate, analiza discursului, limbaj, comunicare

„Publicitatea ne seduce și interpelează prin: hegemonia imaginii și a imaginarului, divertisment și evaziune, seducție ludică”. (Rovența-Frumușani 2012, 157). Publicitatea îndeamnă consumatorul să cumpere un anumit produs, să adopte un anumit comportament, ea transmite un mesaj de apologie a societății de consum. Publicitatea este unul dintre principalele simboluri culturale ale societății industriale. Publicitatea se referă atât la exigența materială bazată pe produs, cât și la cea afectivă bazată pe compensarea unei frustrări prin remodelarea imaginii destinatarului, valorizată

printr-o imagine de marcă.

Explorarea semnelor lingvistice verbale și nonverbale face analiza discursului publicitar interesantă și capabilă de a fi analizată și înțeleasă. Guy Cook răspunde la întrebările: *Cine comunică cu cine? De ce? În ce societate și în ce situație? Prin ce media? Ce tipuri de comunicare sunt folosite și care este relația dintre ele?*

Van Dijk afirmă că analiza discursului implică toate nivelurile și metodele de analiză a limbajului, cunoașterii, interacțiunii, societății și culturii. (Van Dijk 1985). Toate nivelurile și dimensiunile analizei trebuie să fie urmărite, de la proprietățile de suprafață ale prezentării layout-ului, afișarea grafică în discursul tipărit sau intonația, la caracteristicile paraverbale și nonverbale în discursul mass-media vorbită, printr-o analiză a structurilor sintactice, a stilului lexical sau a dispozitivelor retorice, a înțelesurilor, conotațiilor sau a asociațiilor *subiacente* sau a pragmaticii actelor de vorbire.

Allan Bell consideră că suntem interesați de discursul media deoarece:

1. Mediile sunt o sursă foarte bună de informații disponibile pentru cercetare și predare.

2. Folosirea influențelor media asupra oamenilor reprezintă atitudinea oamenilor față de limbajul vorbit în comunitate.

3. Utilizarea mijloacelor media poate spune multe despre opinia publică și despre stereotipurile proiectate prin limbă și comunicare (de ex., utilizarea cuvintelor străine în reclame, muzica în emisiunile de radio etc.)

4. Mass-media afectează formarea și exprimarea culturii, a politicii și a vieții sociale. (Bell 1998).

Anne Vestergaard spune că o publicitate bună ar trebui să satisfacă următoarele cinci condiții: să atragă atenția, să indice un interes comun, să trezească dorința, să inspire concluzia și să provoace acțiuni. (Vestergaard 2013).

Referindu-ne la publicitate, putem afirma că, de obicei, este pozitivă, fără rezerve, laudativă și oferă unicitatea produsului promovat. În mod obișnuit, accentul se pune pe faptul că un singur produs se evidențiază în comparație cu altele și pe ce poate oferi acest produs utilizatorilor în raport cu celelalte produse asemănătoare.

În opinia lui Jean-Pierre Marhueda „publicitatea este o comunicare de masă făcută de cei care cumpără un spațiu, mai ales în mass-media, pentru a-și difuza propriile mesaje promoționale.” (Marhueda 2002, 147). Publicitatea are rolul de a face cunoscute și de a pune în valoare un produs, o marcă, un serviciu, o instituție, o cauză importantă, un grup sau o persoană.

Putem spune că publicitatea este modalitatea prin care anunțătorul, în primul rând, te informează și apoi încearcă să te influențeze. Această influență are drept scop provocarea unui anumit comportament din partea receptorului. Scopul publicității este de a seduce, de a dramatiza, de a face spectacol, de a manipula. Reclamele nu sunt doar niște texte care acționează la un singur nivel, intervin aici probleme legate de audiență, de decodarea mesajelor, de înțelegerea a numeroase relații comunicaționale.

Enunțurile publicitare nu pot exista dacă sunt solitare sau izolate. Ele înglobează un gen discursiv care se caracterizează prin: sincretismul codurilor semiotice, densitatea intertextuală, o varietate a interacțiunilor discursive. Orice discurs publicitar are scopul de a atrage atenția publicului țintă pentru ca acesta să recunoască marca și identitatea produsului.

Publicitatea întărește modelele comportamentale ale indivizilor. Publicului îi sunt furnizate povești simple, prin intermediul cărora sunt transmise valorile și idealurile la care ei visează și astfel mesajul este mult mai ușor de reținut. Publicitatea răspunde nevoii umane de a valida obiectele. Acest lucru se realizează prin asocierea lor cu sensuri sociale, culturale, personale, sensuri care nu sunt neapărat vizibile, dar care contează pentru publicul-țintă.

Aceasta înseamnă că publicitatea a devenit o parte a vieții noastre de zi cu zi, pornind de la perierea dinților cu periuța de dinți și pasta de dinți pe care le vedem în reclame, consumând o anumită marcă de cafea, îmbrăcând hainele și pantofii de firmă, consumând alimentele recomandate. În concluzie, funcția publicității poate fi văzută în două moduri de bază: ca instrument de marketing și ca mijloc de comunicare. În această lucrare, ne vom concentra asupra analizei lingvistice și sociolingvistice a cremei Nivea Q10 plus anti-aging (anti-îmbătrânire).

Analiza textuală se referă la cercetarea trăsăturilor lingvistice, cum ar fi: vocabularul, sintaxa și dispozitivele retorice folosite în reclame. Adjectivele emoționale sau locuțiunile adjectivale pot stimula fantezia, visele și dorințele. Vocabularul reclamelor cuprinde un amestec de cuvinte formale și informale. Un alt mijloc important de exprimare a semnificațiilor ideologice în text este gramatica. Tipurile de verbe folosite, timpurile, diatezele activă sau pasivă, pronumele au o funcție importantă într-o realitate impresionantă.

În ceea ce privește împărțirea discursului, publicitatea se află în aria persuasiunii, deoarece se încadrează într-o formă axată în primul rând, pe receptor, în special, pe persoana care primește mesajul și urmează să-l decodeze. Prin urmare, în cadrul publicității sunt adjective pozitive și adjective negative care afectează imaginea pe care o creează decodorul în mintea sa.

Adjective pozitive: anti-îmbătrânire, senzație naturală, hidratantă, moale, bogată, hidratată, riduri rezistente, regenerare celulară, puternică, de protecție, aspect tineresc, cea mai bună vârstă, dovadă clinică.

Adjective negative: piele sensibilă, ridată, încrețită, probleme ale îmbătrânirii pielii.

Dacă ne gândim la cuvintele-cheie în publicitate, identificăm:

1. Îngrijire / Produse de frumusețe (dacă doriți să fiți frumoase, trebuie să vă hrăniți pielea, iar pentru hrănirea pielii aveți nevoie de cosmetice)
2. Nou / Modern (mai bine decât înainte, vechea stare este îmbunătățită)
3. Unic / Special (calitate, lux pentru diferențierea specifică)
4. Protecție (apel la tendința umană primară de a fi protejați)
5. 100% natural (manipulare logică, tot ceea ce este natural, este bun)
6. Hidratare / Ingredient activ / Alge marine (tendențele actuale în industria frumuseții)
7. Eficient / Durabil (ceea ce își dorește toată lumea - un produs care merită)
8. Putere (aluzie la ego-ul publicului-țintă, care se identifică cu ceva puternic, și nu, cu ceva *negativ* sau *slab*)
9. Top (un lucru care se află în partea de sus, în vârf, este un lucru bun – un certificat de calitate)
10. Dovedit clinic (garanție că nu există efecte negative, garanție întărită de

specialiști în domeniu prin teste specifice).

În prima scenă vedem o femeie frumoasă, Federica, de vârstă mijlocie, 43 de ani, de meserie pilot, machiată minuțios, dar cu fața încrețită, în timp ce se află la serviciu. Ea pilotează avionul. Aceasta nu este o meserie obișnuită pentru femei, așa că ni se sugerează că femeile de vârstă mijlocie pot fi niște luptătoare și pot face lucruri pe care altele doar și le imaginează.

În cea de-a doua scenă vedem o altă femeie, Betina, în vârstă de 51 de ani, de meserie, surfer, în timp ce se luptă cu valurile. Această reclamă încearcă să demoleze prejudecățile, formele patriarhale ale comportamentului și arată modul în care femeilor le sunt permise aceleași lucruri ca și bărbaților. Cu toate că femeile au dobândit libertatea de a alege, de a fi egale bărbaților, ele au, în continuare, tendința de a se menține frumoase și tinere, și pentru aceasta au nevoie de Nivea Q10 plus anti-aging.

Naratorul este o femeie, Dra Groth, specialist Nivea, 36 de ani, care apare în cel de-al treilea cadru, de asemenea, cu aspect îngrijit, cu o voce plăcută și cu crema în mână.

Următorul pas este utilizarea strategiei *non-agresive* care nu sugerează în mod explicit că ar trebui să cumpărăm o cremă nouă de la Nivea, dar explică cu ajutorul unor statistici și diagrame autoritare cum pielea își pierde elasticitatea în timp și cum există o soluție pentru această pierdere a elasticității pielii – crema Nivea Q10 plus anti-aging. Această problemă era inexistentă în mintea noastră, dar odată cu povestea, problema devine foarte importantă. Ceea ce ne duce cu gândul la concluzia că producătorii nu fac doar produse sau codifică mesaje, ci fac ca aceste produse să devină dorințele și nevoile noastre. De cele mai multe ori, reușesc acest lucru, prin intermediul discursului publicitar.

În cea de-a patra scenă, apare Lisa, 42 de ani, parașutist profesionist, meserie care nu este deloc tipică pentru femei, este una extremă. Dar, ni se arată cum Lisa poate face tot ceea ce simte. Mai întâi observăm cum zboară cu o parașută, îndemânică, profesionistă, ca și bărbații, și, în sfârșit, când aterizează pe teren, vedem o femeie atrăgătoare, cu aspect natural și tineresc. Ea spune că aceștia sunt cei mai buni ani ai săi, cea mai bună vârstă, probabil și din punct de vedere profesional, după modul în care mânuiește parașuta pare că a ajuns la un nivel foarte ridicat, dar și din punctul de vedere al aspectului fizic. Ea ne asigură că și noi putem fi așa cum este ea, dacă folosim crema Nivea Q10 anti-aging.

Tonul general al reclamei este unul vesel, jucăuș, are loc o împletire armonioasă a elementelor prezente. Acest caz este interesant, deoarece discursul publicitar poate adesea să marcheze schimbări în stilul de viață al consumatorilor, schimbări în ceea ce privește produsul propriu-zis, în timp ce aici a fost o schimbare de ambele părți – și produsul a primit o nouă caracteristică, și anume o substanță care alimentează pielea, dar și stilurile de viață ale femeilor s-au schimbat, prin urmare trebuie să găsească un nou mod de a-și hrăni pielea, un nou produs de îngrijire a pielii, iar soluția vine de la crema Nivea Q10 plus anti-aging.

Van Dijk spune că „ideologia poate fi definită ca întregul sistem al ideilor, credințelor și valorilor, care oferă o viziune limitată asupra lumii. Ideologia ajută la ascunderea contradicțiilor sociale care dau legitimitate celor care se află în poziții de putere”. (Van Dijk 1985). Astfel, ideologia acestei reclame este reluarea realității și promovarea unor sisteme de valori diferite. Femeile nu mai fac o slujbă tradițională, își îndeplinesc visele și sunt frumoase și îngrijite, fără prejudecăți, mulțumite de viața

lor. Această reclamă întrerupe stereotipurile privind ocupațiile specifice bărbaților sau femeilor și subliniază libertatea de alegere. De asemenea, în mai multe rânduri se repetă propoziția „Aceștia sunt cei mai buni ani.”, ceea ce contravine gândirii convenționale că vârsta cea mai bună a femeilor este la douăzeci de ani, femeile din reclamă având între 40 și 50 de ani.

Prin descrierea produsului, observăm că limbajul industriei cosmetice este de fapt un nou instrument de marketing modern, care încearcă să învingă piața suprasaturată. Este și o altă dovadă a faptului că limbajul creează lumea noastră, așa cum noi creăm, la rândul nostru, acest limbaj.

Publicitatea subliniază emanciparea femeilor, capacitatea acestora de a face meserii specifice bărbaților, dar și de a rămâne frumoase, îngrijite, feminine. Publicitatea are efecte de durată, efecte cumulative, mesajele transmise construiesc valori culturale, reflectă valorile culturale ale creatorilor lor, care pot, în timp, să devină valori comune pentru toți.

Bibliografie

- Borțun, Dumitru, Săvulescu, Silvia. 2009. *Analiza discursului public*, București: SNSPA.
- Goddard, Angela. 2002. *Limbajul publicității*, Iași: Polirom.
- Marhueda, Jean-Pierre. 2002. *Publicitatea și mass-media*, în Bertrand, Jean-Claude, *O introducere în presa scrisă și vorbită*, Iași: Polirom.
- Robu, Adriana Maria. 2015. *Discursul publicitar din perspectivă pragmatolingvistică*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Rovența-Frumușani, Daniela. 2012. *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*. București: Tritonic.

Webografie

- Bell, Adam, Garret, Peter. 1998. *Approaches to Media Discourse*, <https://kamo-zakka.site/download/approaches%20to%20media%20discourse%20by%20allan%20bell>.
- Cook, Guy. 2013. *Discourse Analysis*, www.lenguasvivas.org/.../Discourse_Analysis_Unit_II.
- Van Dijk, Teun A. 1985. *Semantic Discourse Analysis, Discourse and Manipulation, Discourse and Society*, <http://www.discourses.org/OldArticles/Semantic%20discourse%20analysis.pdf>.
- Vestergaard, Anne. 2013. *Humanitarian appeal and the paradox of power*, în *Critical Discourse Studies*, vol. 10(4) 444-467, www.tandfonline.com/toc/rcds20/10/4.
- Vid, Ioana, *Specificitatea discursului publicitar*, www.culturasicomunicare.com.
- www.nivea.com.

Langue et littérature françaises

French Language and Literature

Gorana BIKIĆ-CARIĆ
(Université de Zagreb)

Les langues romanes comme écarts et comme norme

Abstract: (Romance languages as deviations and as standards) In this article we would like to explore the idea of the canon in linguistics, namely, the eternal tension between norms and deviations in a language. The deviations from the norm gave rise to the vulgar Latin and, later, to the Romance languages. We believe that it is interesting to focus first on the changes in Latinity that widened the gap between classical Latin as a norm and vulgar Latin as a deviation, and then on the emergence of different Roman dialects among which some have become a new standard. Similarly, we would like to compare, on the basis of the specificities of the regions in Romania, the influences of the historical and socio-cultural factors that determined the choice of the dialect that would become the standard in various Romance languages (Portuguese, Spanish, French, Italian, Romanian). Accordingly, linguistic factors and political or sociocultural factors converge in the evolution of the standard Romance languages. We would also like to emphasize the fact that classical Latin, while being a “dead” language and representing the “abandoned” norm, continues to influence the “discrepancies” that have become new standard Romance languages, given that certain evolutions are hampered by the desire to return to the classical Latin, perceived as a canon far beyond its use as a living language of Rome and its provinces. We believe that the study we propose to do could contribute to the understanding of the factors that constituted Romania.

Keywords: Romance languages, classical Latin, vulgar Latin, Romania, standard.

Résumé: Dans cette intervention nous voudrions explorer l'idée du canon en linguistique, à savoir le jeu éternel entre la norme et les écarts dans une langue. Les écarts par rapport à la norme ont donné naissance au latin vulgaire et, ensuite, aux langues romanes. Nous croyons qu'il est intéressant de s'attarder d'abord sur les changements survenus dans la latinité qui ont creusé l'écart entre le latin classique comme norme et le latin vulgaire comme déviation, et, ensuite, sur l'émergence de différents dialectes romans parmi lesquels certains sont devenus une nouvelle norme. De même, nous voudrions comparer, à partir des spécificités des régions au sein de la Romania, les influences des facteurs historiques et socioculturels qui ont pesé sur le choix du dialecte qui allait devenir le standard dans différentes langues romanes (portugais, espagnol, français, italien, roumain). Nous montrerons que les facteurs linguistiques et les facteurs politiques ou socioculturels convergent dans l'évolution des langues romanes standard. Nous voudrions aussi souligner le fait que le latin classique, tout en étant une langue « morte » et tout en représentant la norme « abandonnée », continue à influencer les « écarts » qui sont devenus de nouvelles langues romanes standard, étant donné que certaines évolutions sont entravées par le désir de retour vers le latin classique, perçu comme canon bien au-delà de son usage comme langue vivante de Rome et de ses provinces. Nous croyons que l'étude que nous nous proposons de réaliser pourrait contribuer à la compréhension des facteurs qui ont constitué la Romania.

Mots-clés : langues romanes, latin classique, latin vulgaire, Romania, standard.

Introduction

Dans cet article, nous voudrions nous pencher sur l'évolution des langues romanes officielles du point de vue du canon en linguistique, c'est-à-dire du point de vue du jeu entre la norme et les écarts. Lodge (2009, 121) définit la norme comme étalon de ce qui traduit un comportement social acceptable, correspondant au sens de l'adjectif « normatif ». Depuis toujours, il existe deux tendances principales dans les langues

officielles : l'une, centrifuge, qui est porteuse des innovations (et par là des écarts par rapport à la norme), et l'autre, centripète, qui essaie d'annuler les écarts par un rappel à la norme. À notre avis, non seulement les deux tendances sont inévitables, mais elles sont aussi nécessaires et bénéfiques pour la vie de chaque langue. Sans la force centrifuge il n'y aurait pas d'évolution (et d'adaptation aux nouvelles circonstances, entre autres), sans la force centripète la langue ne serait plus compréhensible sur l'ensemble de son territoire. Et, comme nous le verrons, c'est ce qui s'est passé avec le latin : la perte de la force centripète (Rome comme centre) a signifié la transformation du latin parlé en langues romanes.

1. Le latin vulgaire

Il est bien connu que ce n'est pas le latin classique qui a donné naissance aux langues romanes, mais le latin vulgaire, celui qui était parlé par le peuple (et, dans une certaine mesure, par les gens éduqués dans les situations informelles). Cette forme du latin représente un premier écart par rapport à la norme.

Les langues varient selon trois grands axes qui sont l'espace, la société et le temps (Klinkenberg 1999, 30). Klinkenberg (1999, 111) explique que les Romains avaient conscience de la variation de leur langue et leur discours épilinguistique tenait compte des trois axes de la variation : chronologique, géographique et social. On opposait ainsi au *sermo urbanus* (ou encore *eruditus* ou *perpolitus*, ou *virī eloquentis oratio*) le *sermo usualis* ou *cotidianus* (terminologie qui fait référence aux contextes), ou encore un *sermo vulgaris, proletarius, inconditus* ou *plebeius* (terminologie qui fait référence à la stratification sociale), un *sermo rusticus* (terminologie qui fait intervenir des variables à la fois géographiques et sociales), etc.

Klinkenberg (1999, 133) examine l'impact des facteurs sociaux et chronologiques sur la diversification spatiale du latin. Les facteurs sociaux regroupent les modalités démographiques et sociales de la latinisation, la relation entre Rome et la société provinciale, les remodelages de la morphologie sociale (formation de nouvelles classes dirigeantes) et le facteur religieux. Quant aux facteurs chronologiques, nous voudrions souligner le fait que dans des zones très tôt romanisées se conservent des traits plus archaïques, comme c'est le cas dans le latin de la Péninsule ibérique (avec *magis* au lieu de *plus*, *formosus* au lieu de *bellus*, etc.).

Comme c'est le latin classique qui a été utilisé pour l'écriture, il y a peu de vestiges écrits en latin vulgaire. Pourtant, certains ont survécu jusqu'à nos jours. D'abord, tous les gens qui écrivaient (surtout s'il s'agissait de documents privés, comme des lettres) n'avaient pas reçu une éducation parfaite et commettaient des fautes (ou, au contraire, des hypercorrections) qui nous renseignent sur les formes du latin vulgaire (Väänänen 2006, 14). Puis, il y avait des auteurs, comme Pétrone avec son *Satiricon*, qui représentaient le parler du peuple dans leurs ouvrages (Väänänen 2006, 14). Les glossaires, où des mots et tours devenus incompréhensibles sont traduits par des expressions plus courantes, constituent également une source de localismes. Sont particulièrement importantes les *Gloses de Reichenau*, rédigées probablement dans le Nord de la France vers la fin du VIII^{ème} siècle (*pulcra* : *bella*, *arena* : *sabulo*, *iecore* : *ficato*, *Gallia* : *Frantia*, etc.) (Väänänen 2006, 15). Heureusement pour les chercheurs, il y avait aussi des représentants

de la force centripète, qui voulaient corriger les écarts par rapport à la norme, et qui nous ont laissé des listes de fautes et leurs corrections, précieuses pour les études postérieures. C'est par exemple le cas de l'*Appendix Probi*, du Vème ou VIème siècle après J.-C. Dans cette liste, nous voyons, entre autres, qu'il faut dire *vetulus* et non *veclus*, *calida* et non *calda*, *auris* et non *oricla* (Väänänen 2006, 15) ; mais c'est bien sûr à partir des formes « erronées » que se sont développées les formes des langues romanes (*oricla* > fr. *oreille*, esp. *oreja*, port. *orelha*, it. *orecchio*, roum. *ureche*). Une autre source de connaissances du latin vulgaire se trouve dans les reconstructions réalisées à l'aide de l'étude comparée des langues romanes (Väänänen 2006, 18). Si nous comparons des éléments qui apparaissent dans toutes les langues romanes ou dans la majorité d'entre elles et si nous prenons en compte les principales transformations subies dans chacune de ces langues, nous pouvons restituer la forme du latin vulgaire - par exemple le verbe **potēre* (roum. *putea*, it. *potere*, fr. *pouvoir*, esp. et port. *poder*).

Le latin vulgaire est davantage caractérisé par des innovations que le latin classique, ce qui est une conséquence de la force centrifuge. Les écarts entre le latin vulgaire et le latin classique peuvent se réduire à deux espèces principales de changement : ce sont la simplification et l'expressivité. En général, le latin vulgaire montre une tendance à développer un caractère beaucoup plus analytique que synthétique, non seulement dans le domaine nominal avec le recul des déclinaisons et un emploi progressif des prépositions, mais aussi dans le domaine verbal (formation du futur analytique *cantare habeo* au lieu de *cantabo*). Il ne faut pas négliger l'influence des changements phonétiques qui ont participé au relèvement des déclinaisons au second plan. En effet, avec la perte de la distinction de la longueur des voyelles et l'amuïssement du *m* final, certaines formes se sont confondues (nom. *rosa*, acc. *rosam*, abl. *rosā* > *rosa*), d'où l'importance majeure de l'emploi des prépositions (Herman 2013, 64). La simplification signifie aussi la régularisation ou le remplacement des formes irrégulières (*vadere* au lieu de certaines formes de *ire*). Quant à l'expressivité, elle se rapporte au lexique, où des formes d'emploi neutre sont remplacées par des expressions plus vigoureuses : *testa* 'vase de terre cuite' au lieu de *caput*, qui a donné *tête*, ou *manducare* 'mâcher' au lieu de *edere*, qui a donné *manger*. Souvent ces processus convergent : *flere*, un verbe irrégulier et de peu de volume phonétique, est remplacé par des formes régulières, plus longues et plus expressives : *plorare* 'se lamenter' (fr. *pleurer*, esp. *llorar*, port. *chorar*) ou *plangere* 'se frapper la poitrine ou la cuisse en signe de deuil' (it. *piangere*, roum. *plânge*) (Väänänen 2006, 76).

Toutefois, alors que Rome était la capitale d'un vaste État, ces écarts étaient sous l'influence constante de la norme. Le latin vulgaire était caractérisé par l'unité et la diversité. L'unité était due au rôle de l'école, de l'administration, et même de l'armée, des secteurs qui se retrouvaient partout dans les territoires romains. La diversité s'explique par les différents substrats présents dans les territoires conquis, par les origines différentes (et, peut-être, par les niveaux d'éducation différents) des colons qui s'installaient en même temps que l'administration romaine, ainsi que par les différentes époques de la colonisation, qui s'étend sur cinq siècles approximativement. Väänänen (2006, 22) le résume par trois types de facteurs : ethniques, sociaux et chronologiques.

La situation change considérablement avec la chute de l'Empire romain d'Occident. D'après Glessgen (2007, 315), la destruction de l'Empire allait de pair avec

la désintégration des infrastructures (chemins, administration, écoles, juridictions). La force centripète de Rome n'est plus là pour ramener les écarts à la norme et il n'y a plus de facteurs d'unité. Il ne s'agit plus d'un seul Etat, avec des communications relativement faciles, mais de plusieurs entités avec pour chacune d'entre elles une capitale, une organisation, mais aussi des échanges intérieurs plutôt qu'extérieurs. Le rôle centripète de l'école diminue, puisqu'aux Vème et VIème siècles les écoles publiques disparaissent pratiquement et ce sont les écoles des ordres religieux qui reprennent en main l'éducation (Tekavčić 1979, 238). Les écarts entre les « dialectes », par rapport au latin vulgaire et surtout par rapport au latin classique, se sont creusés. Pendant le haut Moyen Âge, les différences ont atteint un niveau tel que, en réalité, le latin vulgaire a cessé d'exister en tant que langue. La nouvelle situation est très intéressante pour nos propos : le latin classique, maintenant consacré exclusivement à l'écriture, se « canonise » encore plus, et parmi les nouveaux dialectes, issus des écarts par rapport à la norme, il faut choisir de nouvelles normes, à savoir les langues officielles des États formés sur l'ancien territoire romain.

2. Les langues romanes - nouvelles normes

Comme l'explique Lodge (2009, 121), si toutes les communautés linguistiques possèdent par définition des normes portant sur la langue parlée, à quelque niveau de localisation que ce soit (local, supralocal, régional, suprarégional, etc.), les normes de l'écrit ne commencent à s'imposer à la langue parlée que lorsqu'il s'agit de diffuser les normes de celle-ci dans une aire beaucoup plus large, c'est-à-dire de faire en sorte qu'elles deviennent supralocales ou même suprarégionales.

Les facteurs qui ont pesé sur le choix des dialectes romans qui allaient devenir langues officielles sont, comme nous le verrons, de nature variée.

D'après Klinkenberg (1999, 40), les langues standard se forment dans les phases historiques où de grands ensembles sociaux se constituent ou se fortifient. Leur naissance est donc due à des causes extra-linguistiques. Celles-ci peuvent être de nature politique, religieuse, économique ou, plus rarement, culturelle. L'auteur (Klinkenberg 1999, 40) poursuit en expliquant les composantes du processus de standardisation, qui sont : (a) le choix d'une variété comme modèle ; (b) la fixation d'une norme écrite ; (c) l'institutionnalisation, par la création d'instances de légitimation (enseignement, dictionnaires, grammaires, chroniqueurs de langage, organismes gouvernementaux ou intergouvernementaux, législation linguistique, médias audiovisuels, etc.). À notre avis, c'est surtout le facteur de l'institutionnalisation qui distingue un dialecte d'une langue.

Glessgen explique (2007, 121) que dans l'histoire linguistique de la Romania il y a eu deux mutations importantes : celle, qui est la plus connue, entre le latin et les langues romanes (entre le VIème et le VIIIème siècles), et celle entre les langues romanes médiévales et modernes, moins importante mais tout de même profonde (au XVIème siècle). Comme nous le verrons, il est vrai que l'époque de la Renaissance représente de grands changements non seulement à l'intérieur des langues romanes, mais aussi dans la perception sociale de celles-ci.

2.1. Espagnol et portugais

La conquête romaine de la Péninsule ibérique dure environ deux siècles, entre 218 avant J.-C. et 19 av. J.-C. C'est un latin pré-classique qui s'installe sur le territoire converti en province tout juste après les îles les plus proches de Rome, à savoir la Corse, la Sardaigne et la Sicile (Beltrán Lloris 2013, 94). Cette chronologie peut expliquer en partie le conservatisme du latin de l'extrême ouest du monde romain. Mais le sort de la Péninsule ibérique, où se forme le royaume des Wisigoths après la chute de l'empire d'Occident vers l'an 476, change radicalement avec l'arrivée des Arabes en 711 et leur conquête rapide de presque tout le territoire (Corriente Córdoba 2013, 185). Seule une petite partie des monts cantabriques au Nord subsiste et c'est de là que part la *Reconquista*, qui se termine en 1492 avec la prise de Grenade. Ce fait est très important pour l'histoire des langues espagnole et portugaise, puisque ce sont les dialectes du Nord qui, avec les conquêtes militaires des territoires repris aux Arabes, se sont imposés comme langues officielles. Dans l'extrême ouest, c'est le galaïco-portugais, divisé en galicien et en portugais vers le XV^{ème} siècle (Brocardo 2014, 105), qui avance (le comté de Porto est le premier État de la région à achever sa *Reconquista*, dans la seconde moitié du XIII^{ème} siècle) (Klinkenberg 1999, 213). Dans la plus grande partie du reste du territoire, c'est le castillan qui se répand, le prestige de ce dernier se renforçant avec le mariage d'Isabel de Castille et Ferdinand d'Aragon, qui fondent l'État espagnol moderne (Martínez Shaw 2013, 659). Le castillan se distingue des autres dialectes qui s'étaient formés au Nord (galicien, astur-léonais, navarro-aragonais, catalan) par de nombreux traits, dont le changement du *f-* initial du latin en *h-* muet : *filius* > *hijo* (galicien, astur-léonais et navarro-aragonais *fillo*, catalan *fill*). Le castillan a fini par dominer la partie centrale de la Péninsule, en cantonnant les autres idiomes dans les franges périphériques. Pendant la *Reconquista*, il a remplacé la variété romane utilisée par les chrétiens restés dans Al-Andalus, le mozarabe (Ariza 2013, 209). On peut supposer que ce dialecte, dans d'autres circonstances politiques, aurait eu plus de chances de s'imposer, mais il a disparu avec l'avancée du castillan. Il ne faut pas négliger le rôle de la cour royale, surtout de celle d'Alphonse le Sage (1252-1284), où se développe une vie intellectuelle florissante qui dote le castillan d'un vocabulaire et d'une syntaxe élaborés (Glessgen 2007, 349).

2. 2. Français

Sur le territoire de la France d'aujourd'hui, il s'était formé plusieurs dialectes, qui peuvent se regrouper en dialectes d'oïl au Nord et en dialectes d'oc au Sud, ainsi nommés par les observateurs du Moyen Age d'après la façon de dire *oui* (attesté pour la première fois en 1291) (Lodge 2009, 133). Les dialectes du Nord sont plus innovants par rapport aux dialectes linguistiquement conservateurs du Midi (Lodge 1997, 103). L'époque médiévale donnait plus de chances aux dialectes d'oc : ce sont eux qui ont fourni des productions lyriques, connues en dehors de leurs frontières. Comme l'explique Klinkenberg (1999, 228), l'occitan (connu aussi comme provençal ou limousin) a été la langue littéraire des troubadours aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles (mais aussi une langue juridique et administrative), son influence se faisant sentir dans le Nord de l'Italie et dans le Nord de la France. Pourtant, les souverains du Nord gagnent du terrain, en annexant des territoires du Centre et du Sud, et le roi choisit Paris comme son siège - d'où le choix

du dialecte de l’Ile-de-France comme base pour la langue officielle. Lodge (2009, 137) explique que c’est dans la seconde moitié du XIIème siècle que la variété de français parlée à la cour du roi à Paris apparaît comme le plus prestigieux des vernaculaires parlés dans l’aire du gallo-roman du Nord. Les rois avaient choisi Paris à cette époque-là pour des raisons géographiques (la présence d’un fleuve navigable) et économiques (au cœur d’une riche région agricole), mais aussi pour la proximité de l’abbaye de Saint-Denis, où se trouvaient des clercs instruits dans les arts de l’écriture (Lodge 2009, 140). En revanche, la variété noble de l’occitan n’a pas atteint ce niveau de prestige car les comtes de Toulouse n’ont jamais réussi à imposer dans leurs domaines une suprématie politique et économique comparable à celle des rois capétiens dans les leurs (Lodge 2009, 143). La France constitue son territoire national entre les XVème et XIXème siècles, avec la centralisation de la royauté et la marginalisation des langues régionales (Glessgen 2007, 352). Glessgen compare la situation linguistique en France à celle de l’Empire romain et au statut prestigieux du latin - c’est davantage par volonté d’imitation que sous la pression que les élites locales ont adopté la langue de la royauté (Glessgen 2007, 352).

2.3. Italien

Les dialectes italiens présentent de très grandes différences, puisqu’ils appartiennent même aux deux Romania : en effet, c’est la ligne La Spezia-Rimini qui marque la frontière entre les deux systèmes. Les dialectes du Nord de l’Italie appartiennent à la Romania occidentale, avec laquelle ils partagent, entre autres, la sonorisation des consonnes intervocaliques *-p-*, *-t-*, *-k-* et la marque du pluriel *-s* (Klinkenberg 1999, 175). Les dialectes au Sud de cette ligne font partie de la Romania orientale, avec le roumain et le dalmate, aujourd’hui disparu (*-p-*, *-t-*, *-k-* ne se sonorisent pas, la marque du pluriel est *-i/-e*, la terminaison de la 2ème p. sg. est *-i*). Pour des raisons historiques et surtout politiques, la Péninsule italique est longtemps restée divisée en petits États. Klinkenberg (1999, 179) fait ainsi allusion au morcellement de la Péninsule italique (États de l’Eglise, Royaume de Naples, République de Venise), mais aussi à la forte tradition latine ou encore au rôle joué par des langues littéraires étrangères déjà spécialisées (comme l’occitan pour la poésie lyrique au XIIIème siècle, ou certaines variétés d’oïl pour la poésie épique ou la prose narrative). Pourtant, déjà à l’époque de Dante la question d’une langue commune se pose. Les discussions se sont prolongées jusqu’au XIXème siècle, sur la base de deux idées opposées : celle d’une langue soutenue (*volgare illustre*, *volgare aulico*) avec les meilleures composantes de tous les parlers italiens, et celle d’une langue basée sur le dialecte toscan, en hommage à Dante, Pétrarque et Boccace. Ce n’est qu’au XIXème siècle qu’Alessandro Manzoni a tranché en faveur du dialecte toscan (Tekavčić 1979, 242). La diversité politique de l’Italie a eu comme conséquence l’existence, jusqu’à l’époque moderne, de grands écrivains de langues régionales, ainsi que la survivance des dialectes italiens qui, contrairement à ce qui s’est passé en France, n’ont pas disparu avec l’État-nation créé à la fin du XIXème siècle (Glessgen 2007, 356).

2.4. Roumain

La situation en roumain est un peu particulière. La Dacie est la dernière terre conquise par Rome (101-106 après J.-C.) et une des premières abandonnées (en 271 après

J.-C.). Pourtant, les colons romanisés restent et latinisent les campagnes (Klinkenberg 1999, 166). La latinité orale s'est conservée, mais, après l'arrivée des Slaves au VI^{ème} siècle, c'est le slavon qui devient la langue de l'écrit. Quant au roumain, les plus anciens textes connus (à l'exception de quelques mots ou fragments isolés) datent du XVI^{ème} siècle (Gheție, Mareș 2001, 34). À cette époque-là, l'imprimerie a déjà gagné de l'importance, ce qui a comme résultat le rôle décisif joué par un imprimeur, le diacre Coresi, dans la formation de la langue littéraire (Gheție, Mareș 2001, 92). On imprimait des livres religieux traduits principalement du slavon (mais aussi du hongrois ou de l'allemand). Il y a des thèses selon lesquelles Coresi serait aussi le traducteur des oeuvres qu'il a imprimées (Gheție, Mareș 2001, 121), mais il est plus probable que ce n'était pas le cas. Pourtant, Coresi ne se limitait pas à relire les textes et unifier leur orthographe. Il paraît qu'il unifiait aussi la langue, prenant comme base un dialecte central, celui de Munténie, tout en gardant certaines particularités des autres dialectes, en fonction de la provenance des textes (Gheție, Mareș 2001, 122). De toute façon, les brassages linguistiques (comme les déplacements pastoraux de la transhumance) ont empêché la formation de variétés dialectales très diversifiées en roumain (Glessgen 2007, 91). Le rôle unificateur de Coresi a posé des bases pour la langue littéraire roumaine qui allait s'épanouir au XVIII^{ème} et surtout au XIX^{ème} siècle (Gheție, Mareș 2001, 125). Dès la fin du XIX^{ème} siècle, le modèle écrit français contribue à la formation de la langue nationale moderne en détruisant par là même beaucoup de particularités roumaines développées dans les siècles précédents (Glessgen 2017, 356).

Pour résumer ce qui vient d'être dit, les facteurs qui ont déterminé le choix du dialecte qui allait devenir la langue officielle sont de natures diverses : militaires (espagnol, portugais), politiques (français), littéraires (italien) ou géographiques (roumain). Nous trouvons qu'il est important de souligner que ces facteurs sont influencés par le cours de l'histoire, et non par la « qualité » d'un dialecte puisqu'il n'y a pas de dialecte qui serait « meilleur » ou « mieux développé » qu'un autre.

3. Le latin classique comme canon

En dépit de la formation des langues romanes, en Europe occidentale le latin continue à avoir du prestige au moins jusqu'à la Renaissance. Ce n'est plus la langue maternelle de personne, mais c'est la langue de l'Église, de l'administration et, en dépit de l'apparition de textes romans entre le VIII^{ème} et le X^{ème} siècles, de l'écriture. Glessgen (2007, 324) qualifie ces premiers témoignages de dialectes romans comme « microtextes » qui répondent en général à des situations de communication de type oral. Le latin est même une langue de communication, tant orale qu'écrite, entre clercs européens (Klinkenberg 1999, 40).

Une langue qui n'a pas de locuteurs natifs est nécessairement figée et régie par des érudits. Encore faut-il que ceux-ci la manient bien... Charlemagne, en voulant reconstruire l'Empire romain d'Occident, voulait aussi redonner sa place au latin correct, le latin des Romains, sans influences postérieures des parlers locaux. Comme l'explique Lodge (2009, 127), la seule institution capable de doter ce « nouvel Empire romain » d'un certain degré de cohésion idéologique et administrative était l'Église, qui avait pour langue le latin. Pourtant, le latin lu à haute voix était prononcé de façons

différentes sous l'influence de la phonologie locale. La nouvelle consigne était de prononcer « lettre par lettre », pratique déjà courante en Angleterre, d'où on a fait venir un savant anglais, Alcuin. Le résultat de cette réforme carolingienne était un latin épuré, mais aussi un latin devenu incompréhensible au peuple. C'est le divorce final qui signifie la naissance de la romanité. Le témoignage qui l'atteste vient des synodes de l'Église en 813, où il est décidé que les prêtres pourraient utiliser les parlers locaux dans leurs sermons pour se faire comprendre par le peuple (Lodge 2009, 129).

Pourtant, les liens ne sont pas coupés. Le latin continue à être perçu comme canon, comme idéal à atteindre et surtout comme une source inépuisable d'emprunts. La conséquence, c'est l'apparition de doublets. Un doublet est une paire de mots différents par la forme et par le sens mais de même origine étymologique. Un de ces mots est issu du latin oral et a subi toutes les transformations phonétiques (*regalis* > *royal*), alors que l'autre est un emprunt au latin classique ou ecclésiastique (*regalis* > *régale*), entré dans la langue par la voie écrite. À part les mots « populaires » et les mots « savants », il existe aussi des mots qui ont suivi les deux voies. Ce sont les mots « semi-savants », dont le latin, comme canon, entrave les évolutions. Voici un exemple de l'espagnol. Les mots latins *regula*, *regularis* ont donné un mot populaire, *reja* (*regula* > *regla* > *reja*), un mot savant *regular* (*regularis* > *regular* ; le mot latin a tout simplement été adapté au système morphologique de l'espagnol, sans subir d'autres changements), mais aussi un mot semi-savant, *regla*, où l'évolution habituelle de *regla* en *reja* a été arrêtée par l'influence du latin des érudits médiévaux. Les sens de ces mots sont, bien évidemment, différents (*regla* 'règle' ; *reja* 'soc'). Cet exemple montre que le latin a continué à être perçu comme canon, à savoir comme un idéal auquel aspiraient les langues romanes déjà formées. Nous pouvons même parler de diglossie pendant le Moyen Âge, puisque, comme le dit Lodge (2009, 131), le latin possédait les caractéristiques d'une langue « haute », jouissant de prestige et employée dans des contextes officiels : il avait le monopole de l'écrit (y compris la tradition littéraire) et était réservé à tous les domaines importants de la vie sociale tels que la religion, le droit et la direction des affaires de la cité ; il était le seul à posséder une grammaire codifiée et était enseigné dans les écoles. De plus, sa structure grammaticale était plus complexe que celles des langues romanes naissantes, avec son système de flexion des noms et des verbes et avec son lexique qui comportait des expressions savantes sans équivalent dans la langue parlée. Glessgen (2007, 53) affirme que dans un texte contemporain français, italien ou portugais, plus d'un quart des mots a été emprunté au latin écrit et ne reflète pas les changements phonétiques de l'oral. De plus, d'après l'auteur, la continuelle référence au latin a renforcé les évolutions convergentes dans la Romania et réduit les tendances à la différenciation.

Par contre, la situation est tout à fait différente en roumain. La Dacie a été coupée du reste du territoire romain relativement tôt (vers l'an 271), mais elle a été quand même christianisée à partir de Rome. C'est pourquoi les termes religieux de base sont d'origine latine (*cruce* 'croix'). Pourtant, après l'arrivée des Slaves au VI^{ème} siècle, le slavon devient la langue de la religion (surtout concernant les termes de la liturgie - orthodoxe - et l'organisation ecclésiastique) et de l'administration, d'où des emprunts dans le domaine religieux (*duh* 'esprit', *sfânt* 'saint') ou administratif (*pravilă* 'loi', *zapis* 'document') (Sala 2012, 96). Par conséquent, en roumain, le slavon a joué le rôle qu'avait le latin dans les autres langues romanes (Sala 2012, 95). L'influence slave est

visible dans la phonologie (les phonèmes /h/ et /ʒ/, Sala 2012, 157), la morphologie (le vocatif en *-o*, Sala 2012, 119) et surtout dans le lexique (*bogat* ‘riche’, *păzi* ‘garder’, *citi* ‘lire’, *plug* ‘charrue’, etc.) (Sala 2012, 89). De plus, le roumain s’écrit en alphabet cyrillique jusqu’au milieu du XIX^{ème} siècle. Il faut ajouter que cette influence a été encore plus importante avant le mouvement de la reromanisation du roumain au XIX^{ème} siècle. Par conséquent, pendant l’époque médiévale, le roumain n’a pas été influencé par le latin des érudits - c’est-à-dire que le latin écrit n’a pas entravé l’évolution normale du fonds appartenant au latin oral. C’est pourquoi Sala (2012, 161) affirme que le roumain est la plus romane des langues issues du latin. Ce n’est que beaucoup plus tard, au cours de la relatinisation ou reromanisation du XIX^{ème} siècle, quand la langue a été épurée de nombreux slavismes, turcismes et grécismes, que le roumain a emprunté des mots latins, français ou italiens. C’est seulement à cette époque-là qu’apparaissent des doublets en roumain (*salutare* > *săruta* ‘embrasser’, *saluta* ‘saluer’) (Sala 2012, 160).

Avec la fin de l’époque médiévale, dans les pays d’influence latine, deux tendances opposées voient le jour. La Renaissance signifie l’idéalisisation du monde de l’Antiquité, d’où une nouvelle orientation vers le latin et le grec. Mais, en même temps, les langues vernaculaires éveillent l’intérêt - c’est l’époque des premières grammaires. La « grammaticographie », d’après Glessgen (2017, 362), débute très tôt en Italie avec la *Grammatichetta* attribuée à l’humaniste Leon Battista Alberti (1430-1440), restée à l’état manuscrit jusqu’au XX^{ème} siècle. Pour le français (et en français), il faut mentionner *Le tretté de grammere françoetze* de Louis Meigret (1550), le *Traicté de la gramairre Francoise* de Robert et Henri Estienne (1569) ainsi que la *Grammaire* de Pierre de la Ramée, dit Ramus (1572) (Piron 2008, 5). Avec le roi François I^{er} et son ordonnance de Villers-Cotterêts (1539), le français détrône le latin en matière judiciaire, mais aussi en matière scientifique ou même religieuse (dans le culte réformé notamment) (Klinkenberg 1999, 250). En 1492, Antonio de Nebrija publie la *Gramática de la lengua castellana* (Glessgen 2017, 362), et la première grammaire du portugais, de Fernão de Oliveira, voit le jour en 1536 (Brocardo 2014, 108), avec comme conséquence que les langues romanes gagnent, elles aussi, en prestige, et ne sont plus vues simplement comme des variantes « compréhensibles » du latin. Peu à peu, elles remplacent le latin dans les contextes officiels ou publics, jusqu’à confiner l’ancienne langue de prestige aux seuls domaines religieux et scientifique (philosophie, histoire, biologie, physique, etc.) (Glessgen 2017, 358). À l’époque contemporaine, le latin cesse d’être la langue de la production écrite. Pourtant, il continue, tout comme le grec, à fournir des emprunts (*avion*, *audiovisuel*, *télévision*, *ordinateur*, etc.).

Conclusion - Les langues (romanes) d’aujourd’hui : norme et écarts

Nous avons donc suivi le chemin parcouru par les écarts par rapport au latin classique, écarts qui sont devenus de nouvelles normes dans leurs pays respectifs. Qu’en est-il aujourd’hui? Quels sont les rapports entre les forces centrifuges et les forces centripètes dans les langues en général, et dans les langues romanes en particulier? L’écrit joue un rôle très important dans la dissémination de la variante standard (d’abord à l’aide de l’imprimerie, puis à l’aide des nouvelles technologies). Chacune des langues standard dispose, bien évidemment, d’institutions qui veillent sur la grammaire et le

vocabulaire. Cela signifie qu'elles publient des ouvrages dont le but est de donner des recommandations quant à l'utilisation de la langue d'après des règles. Pourtant, ces mêmes institutions acceptent de temps en temps des nouveautés imposées par l'usage ou par des changements dans la vie quotidienne. Soulignons l'exemple de la formation du féminin pour certains noms de profession en français (*auteure, professeure, écrivaine*, etc.), qui, pas plus loin que dans les années 1980, représentait une faute.

Comme nous l'avons vu, à l'époque du pouvoir romain, l'influence de Rome arrivait dans tous les territoires. La communication était beaucoup plus compliquée qu'aujourd'hui, ce qui avait comme conséquence des conservatismes dans les provinces éloignées. Pourtant, en dépit des difficultés d'ordre géographique, le latin était resté une langue. Aujourd'hui, avec tous nos moyens de communication, il est vrai qu'il est beaucoup plus facile de propager la langue officielle. Mais, en même temps, les moyens de communication sont devenus facilement accessibles non seulement aux « autorités », mais aussi, tout simplement, aux locuteurs. Les commentaires postés sur les réseaux sociaux sont lus, repris, appréciés (ou non) par des membres de la même communauté linguistique et, tôt ou tard, ils ont une influence sur la langue officielle. À notre époque, par conséquent, les moyens de communication fonctionnent à double sens, ou plutôt à double tranchant : ils propagent la norme, mais aussi les écarts.

Bibliographie

- Ariza, Manuel. 2013. *El romance en Al-Andalus*, in Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 207-235.
- Brocardo, Maria Teresa. 2014. *Tópicos de história da língua portuguesa*. Lisboa: Edições Colibri.
- Beltrán Lloris, Francisco. 2013. *El latín en la Hispania romana: una perspectiva histórica*, in Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 83-106.
- Corriente Córdoba, Federico. 2013. *El elemento árabe en la historia lingüística peninsular: actuación directa e indirecta. Los arabismos en los romances peninsulares (en especial, en castellano)*, in Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 185-235.
- Gheție, Ion, Mareș, Alexandru. 2001. *De când se scrie românește?* București: Univers enciclopedic.
- Glessgen, Martin-Dietrich. 2007. *Linguistique romane - Domaines et méthodes en linguistique française et romane*. Paris: Armand Colin.
- Herman, József. 2013. *El latín vulgar*. Edición española reelaborada y ampliada con la colaboración de Carmen Arias Abellán. Barcelona: Ariel.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 1999. *Des langues romanes*. Bruxelles: De Boeck, Duculot.
- Lodge, R. Anthony. 2009. *Le français - Histoire d'un dialecte devenu langue*. Traduit de l'anglais par Cyril Veken. Paris: Fayard.
- Martínez Shaw, Carlos. 2013. *La España moderna (1474-1700)*, in Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 659-680.
- Piron, Sophie. 2008. *La grammaire française au XVIe siècle*, in « Correspondance », Volume 13, No. 4. p. 1-11.
- Sala, Marius. 2012. *De la latină la română*. București: Pro Universitaria.
- Tekavčić, Pavao. 1979. *Uvod u lingvistiku za studente talijanskoga jezika i književnosti*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Väänänen, Veikko. 2006. *Introduction au latin vulgaire*. Paris: Librairie Klincksieck.

Cristiana BULGARU
(Université Technique
de Cluj-Napoca)

**La recette du roman d’aventures
réinterprétée dans un récit de songe
de Marguerite Yourcenar, « *La route au
crêpuscule* »**

Abstract: (The Recipe of the Adventure Novel Reinterpreted in an Oneiric Transcription by Marguerite Yourcenar "La route au crépuscule") Important dreamer, transcriber and theoretician of an original category in the field of nocturnal oneiric, the so-called "rêve lyrique ou halluciné", Marguerite Yourcenar is at the same time a writer interested in dream. Her writings from the '30s, especially her collection of oneiric transcriptions of 1938 *Les Songes et les Sorts*, confer a multiple role to the dream, perpetuated for that matter, in the following periods of her creation, in fiction and in autobiography: simple literary topic, such as love, death and illness, discrete instrument for investigating the interiority, together with the myth and legend, aesthetic reference of great value, in competition with the artistic or geographical analogy, a particular type of writing, who's mark reminds us of the poem written in prose, the adventure novel (through the density of events, dynamism, fabulous or terrifying atmosphere) or the memoirs. The present work proposes a reconstruction of the oneiric theory of Marguerite Yourcenar, focused on the category of the lyric or hallucinating dream ("rêve lyrique ou halluciné"), as formulated in the preface to the collection *Les Songes et les Sorts*: the attempt to define that nocturnal oneiric category, the suggestions of the dreamer regarding the transcribing method and the reading tracks which she authorises (the dream as an account of the authenticated nocturnal adventures "compte rendu d'aventures nocturnes authentifiées" and the dream as memoirs of her dreamed life "mémoires de [s] a vie rêvée"). In the second part of the paper we will illustrate the theoretical ideas of Marguerite Yourcenar on an adventure-based transcription entitled "La route au crépuscule" and we will analyse the influence exerted on the writing of the dream by the adventure novel, with its dynamism, density of events, and its varied decorations, as well as by the detective novel, with its terrifying atmosphere and the enigma game it is proposing. Such a transcript shows, in our opinion, that we are dealing with a fiction rather than an expression of interiority, despite the authenticity claimed by the dreamer.

Keywords: theory of dream, lyric or hallucinating dream, oneiric transcription, poem written in prose.

Résumé : Rêveuse de calibre, transcriptrice et théoricienne d'une catégorie onirique originale appelée « rêve lyrique ou halluciné », Marguerite Yourcenar est à la fois une écrivaine intéressée par le rêve. Ses écrits des années 1930, notamment le recueil de transcriptions oniriques personnelles intitulé *Les Songes et les Sorts* paru en 1938, assignent au rêve un rôle complexe, perpétué d'ailleurs dans ses périodes ultérieures de création : simple motif littéraire, comme la mort, la maladie ou l'amour, outil discret d'investigation de l'intériorité, au même titre que le mythe ou la légende, référence esthétique hautement valorisée, en concurrence avec la référence artistique ou la référence géographique, formule particulière d'écriture où le poème en prose glisse vers l'aventure, l'investigation policière ou l'observation historique. Nous nous proposons de reconstituer tout d'abord la théorie onirique yourcenarienne, centrée sur la catégorie du « rêve lyrique ou halluciné », telle qu'elle a été dressée dans préface du recueil *Les Songes et les Sorts* : la tentative de définition de cette catégorie de l'onirisme nocturne, les suggestions de la rêveuse concernant la méthode de transcription et les pistes de lecture qu'elle « autorise » (le rêve comme « compte rendu d'aventures nocturnes authentifiées » et le rêve comme « mémoires de [s]a vie rêvée »). Nous avons choisi un songe centré sur l'aventure pour illustrer les propos théoriques yourcenariens, mais surtout pour analyser les influences de quelques genres canoniques sur l'écriture du rêve : le roman d'aventures, avec son dynamisme, sa densité événementielle et ses décors, le roman policier avec son atmosphère terrifiante et le jeu à l'énigme. Un songe comme « La route au crépuscule » montre, à notre avis, que le récit de rêve est plutôt une fiction bien tenue en main qu'une expression de l'intériorité, en dépit de l'authenticité clamée par la rêveuse-transcriptrice.

Mots-clés : théorie onirique, transcription onirique, poème en prose, rêve lyrique ou halluciné.

1. Les facettes du rêve personnel de Marguerite Yourcenar

« La route au crépuscule » est l'une des facettes du « compte rendu d'aventures nocturnes authentifiées » (Yourcenar 1991, 1611), catégorie à laquelle Marguerite Yourcenar a inséré une bonne partie des transcriptions oniriques personnelles du recueil *Les Songes et les Sorts* de 1938¹. Une telle formule semble autoriser la lecture de la transcription comme récit d'aventures et certifier l'authenticité de la démarche auctoriale, grâce à l'identité rêveuse – protagoniste – transcriptrice : « [C]es rêves [...] m'appartiennent tous en propre, [...] parce que je crois impossible d'arriver à décrire avec une exactitude rigoureuse les moindres détails d'un rêve étranger. » (Yourcenar 1991, 1536).

À part les récits d'aventures qui traduisent pour la plupart des expériences personnelles de touriste et de détective, dans le recueil de 1938 on trouve les « Mémoires de [l]a vie rêvée » (Yourcenar 1991, 1541) de la transcriptrice. Il s'agit d'une série de songes qui reconstituent discrètement l'histoire d'amour qui a alimenté tous les écrits yourcenariens des années 1930, la figure du père et le Mont-Noir de l'enfance. Il semble bien que l'authenticité est à chercher du côté du matériau biographique du songe, non seulement dans la fidélité de la transcription par rapport au spectacle onirique.

Les deux séries de songes du recueil ont été faits pour la plupart, selon l'auteure, entre l'âge de vingt-huit et trente-trois ans. Une troisième série, plus récente, les accompagne, dans la seconde édition du recueil (1991), pour rendre compte de la vie onirique du grand âge, avec ses obsessions, notamment la maladie et la mort. En dépit de nombreuses passerelles thématiques (visites, promenades, voyages à destination plus ou moins identifiable, rencontres mystérieuses, évocation des êtres chers), entre les deux périodes d'activité onirique il y a des différences notables, signalées par l'auteure même.

Tout d'abord, les songes de jeunesse appartiennent à une catégorie onirique originale, appelée « rêve lyrique ou halluciné », dont les caractéristiques les plus frappantes sont : la structure mystérieuse et en quelque sorte figée, dont on ne peut enlever le moindre détail sans la compromettre, l'absence de conclusion, la forte charge affective (l'auteure parle de « quelque peu d'extase »), la matière privilégiée, c'est-à-dire les « quelques grands souvenirs pathétiques de notre vie » (Yourcenar 1991, 1540), la dimension hallucinatoire ou l'impression d'avoir réellement vécu les péripéties rêvées, la résistance à l'oubli et la qualité visuelle spectaculaire, liée surtout à la richesse chromatique, la formule élaborée de transcription. L'auteure les discute tour à tour, dans la préface du recueil. Il n'en est pas question pour les songes du grand âge, dont les marques sont à reconstituer par le lecteur, car l'auteure n'entend pas les livrer. Elle se contente tout simplement de les identifier comme des « songes commentés » (Yourcenar 1991, 1527), en signalant l'intrusion massive de la voix auctoriale dans la transcription.

Même la technique de transcription diffère : les songes de jeunesse sont racontés « longuement », sans omettre aucun détail, en recourant à un nouveau langage, nuancé et plastique, apte à rendre la richesse du spectacle de la nuit. La conséquence est le degré d'élaboration du « rêve lyrique ou halluciné » qui ressemble plutôt à un poème en prose ou bien à un conte, en fonction de l'importance accordée aux tableaux descriptifs ou aux péripéties. Les transcriptions du grand âge ont le plus souvent un style « télégraphique », de page de journal onirique, d'autant plus qu'ils sont datés,

¹ Toutes nos références vont à l'édition définitive du recueil, parue en 1991 chez Gallimard.

et tendent à exclure le langage imagé. À notre avis, le « songe commenté » reproduit, à l'échelle réduite, la composition du recueil de 1938, c'est-à-dire la juxtaposition du discours explicatif au récit de rêve, en mettant en jeu un seul et même type d'écriture, marquée par l'incohérence et l'inachèvement.

Sans nier l'importance du « songe commenté » comme facette du rêve personnel yourcenarien, c'est au « rêve lyrique et halluciné » qu'il faut reconnaître l'importance particulière. Dans le contexte de la prose yourcenarienne, il rayonne ses marques dans les rêves prêtés aux personnages de fictions tels Zénon, Hadrien ou Lazare (notamment la structure inachevée et incohérente et l'écriture de substance visuelle) et offre une avant-première à l'évocation du Mont-Noir de l'enfance, dressée dans le *Labyrinthe du Monde*.

Dans le contexte de la littérature onirique en général, il peut être considéré comme un genre original, une sorte de « griffe Marguerite Yourcenar », par le haut degré d'élaboration, la consistance et le voisinage avec des genres littéraires consacrés, centrés sur l'élément biographique ou sur l'aventure. Même l'auteure semble le reconnaître en tant que tel, du moment qu'elle lui prête un nom et l'explique patiemment dans la préface des *Songes et les Sorts*. Dans ce qui suit nous analyserons un échantillon de « rêve lyrique ou halluciné » centré sur l'aventure, la transcription intitulée « La route au crépuscule ». Nous nous servirons d'une grille du récit d'aventures que nous comptons construire, à partir d'éléments typiques pour la littérature d'aventures en général, mais aussi à partir d'éléments spécifiques à quelques sous-genres (le roman policier, le roman exotique, le roman noir).

2. « La route au crépuscule » - récit d'aventures en version onirique

Selon Jean-Yves Tadié, l'aventure désigne « l'irruption du hasard ou du destin dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable ou présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe, lorsqu'elle ne triomphe pas. » (Tadié 2013, 20) Le même critique souligne la lecture participative exigée par les récits centrés sur l'aventure, dont la matière s'organise en fonction du lecteur, de sa tentation à faire ce qu'il redoute le plus, conscient du fait que la mort est l'enjeu implicite, dont il ignore l'avènement et les circonstances. Les visages de l'aventure sont extrêmement nombreuses : de l'énigme policière à l'exploration d'un monde sauvage, de la chasse (au trésor, à l'homme) à la quête (du bonheur, de l'amour, de la famille, de la justice...), de la confrontation des civilisations, des nations ou des classes sociales à la vision technicisée de l'avenir de l'humanité, de la catastrophe à la survie miraculeuse, etc.

En dépit de cette diversité, le récit d'aventures repose sur quelques éléments stables, qui se retrouvent, croyons-nous, dans la version onirique proposée par Marguerite Yourcenar : **une série compliquée et dynamique de péripéties qui conduit vers un dénouement pas forcément heureux**, un *chronotope*² particulier qui valorise l'espace pour offrir aux personnages une scène ample, inédite de manifestation, avec

² Nous nous servons du concept introduit par Mikhaïl Bakhtine et désignant « la catégorie de la forme et du contenu » qui exprime « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » ; le chronotope établit l'appartenance d'une œuvre littéraire à un genre, comme centre organisateur du sujet, et modèle le plus souvent l'image de l'homme qu'elle propose. « Formes du temps et du chronotope dans le roman » in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.237.

ou sans changements fréquents de décor, des indices réels ou imaginaires nécessaires à l'ancrage spatio-temporel des faits, la charge affective (émotion, effroi, terreur, joie, surprise), une morale le plus souvent schématique (les bons vs. les méchants), la polarisation des personnages autour du protagoniste (adjuvants ou opposants).

Dans la transcription intitulée « La route au crépuscule », l'aventure signifie une fuite à deux, compliquée de deux énigmes policières. C'est le dernier acte d'une évasion dramatique, évoquée dans une autre transcription (« La maison des femmes pâles »), ayant comme protagonistes la rêveuse à l'âge adulte et son bien-aimé en rôle d'adolescent.

Dans l'épisode inaugural du songe, les deux font route ensemble, à travers un sinistre paysage de montagne, en se protégeant réciproquement. La proximité physique (ils marchent « côte à côte », sans se tenir par la main) les aide à affronter un danger invisible, mais plus oppressant que celui concrètement manifesté dans l'autre songe (la poursuite par une foule enragée).

Nous avons affaire à un ample tableau de nature qui réitère l'ancrage spatio-temporel établi dans le titre. Une route qui mène vers une destination mystérieuse fait figure de ligne de symétrie dans un paysage alpestre : « un de ces chemins de la moyenne montagne, situés à distance égale de la vallée et des glaciers. » (Yourcenar 1991, 1588). Un garde-fou le longe, en transformant l'ensemble en une sorte de balcon, mi-naturel, mi-construit.

Horizontalement, la limite extrême du paysage est fixée par deux repères prévisibles, mais anonymes, une vallée et des glaciers. Du côté droit, la « pente verte [qui] plonge à perte de vue » (Yourcenar 1991, 1588) ajoute au paysage une ligne descendante. En profondeur, le paysage suit discrètement la ligne verticale dominante, à travers les « grandes entailles creusées par la pluie » (Yourcenar 1991, 1589) dans la paroi rocheuse. Continué dans le ciel, la profondeur peut atteindre l'infini et cela parce que le ciel se fait pénétrer par des étoiles-aiguilles, qui frayent une « nappe égale de clarté » (Yourcenar 1991, 1588), stagnante comme densité et épaisseur. L'éclairage homogène et stable est source de « [l']équilibre majestueux et triste » (Yourcenar 1991, 1588) de l'ensemble, ainsi que de sa solitude. Les silhouettes des deux promeneurs sont incapables de sécréter des ombres, pour combler l'absence de la moindre trace humaine et animale. Quant à la végétation, elle est pauvre et fanée, et renforce l'impression d'artificialité créée par l'organisation trop équilibrée du paysage et par la présence de l'élément construit (le garde-fou) : quelques arbres et des brins d'herbe « uniformément décolorés comme ces paquets de mousse sèche et jaunie qu'on trouve dans l'arrière-boutique des fleuristes. » (Yourcenar 1991, 1589)

L'attention minutieuse portée à la configuration de ce premier décor onirique nous fait penser que l'espace est le véritable protagoniste de l'épisode inaugural de la transcription. On dirait que la rêveuse et son compagnon n'existent que pour en assurer le dévoilement progressif, au rythme soutenu du déplacement physique. L'espace est bien plus qu'un simple décor d'une promenade-fuite – c'est une caisse de résonance pour la tension, la peur et l'épuisement qui rongent les deux fugitifs, notamment sous l'éclairage particulier du crépuscule en tons fanés.

Cet épisode peut rivaliser avec n'importe quel film d'Alfred Hitchcock, en matière de suggestions terrifiantes. Le noir s'y installe comme une enveloppe universelle,

impossible à détacher, et annule les repères concrets d'un monde concret (formes, couleurs, matières, sons), qu'il remplace par des fantômes (entités qui ne produisent plus d'ombre et ne s'entendent plus). Même les systèmes mécaniques qui entretiennent la vie et qui l'attestent se sont arrêtés, une fois les corps devenus invisibles : « Nous avançons, mais nulle ombre ne se projette devant nous, ni ne nous suit sur la route [...]. Nous ne parlons pas, et il semble que nos cœurs même se taisent ; nos poumons ont cessé d'aspirer et d'exhaler l'air du soir. » (Yourcenar 1991, 1588)

De tous les bruits rassurants du monde, il n'en reste que le son des propres pas. Le silence les multiplie à l'infini, à tel point que les deux promeneurs ont l'impression d'être poursuivis par une horde invisible ! La tension insidieuse, sans nom, prendra corps dans le deuxième épisode du songe. La route et la promenade alerte s'y interrompent, suite à l'apparition des premiers signes de civilisation : un petit village modeste, blotti dans la montagne. Vu de loin, il ressemble à un champ de tombes, muni d'une église, de constructions votives et d'un attelage funéraire ! Vu de près, la première impression se confirme, de la pauvreté des maisons jusqu'aux traces de spiritualité chrétienne. À l'entrée du village, un poisson séché pend à une croisée – la rêveuse l'interprète comme « le signe du Christ » (Yourcenar 1991, 1589). Le renvoi au drame christique est plus qu'évident : le poisson est le symbole de Jésus Rédempteur, Fils de Dieu³ et la pendaison est une allusion à la crucifixion. Mais le poisson est séché, probablement à cause du miroir déformant du rêve qui corrompt même les références hautement spiritualisées.

Le village froid et triste réserve à la rêveuse une rencontre-surprise : elle butte contre une pierre qui s'avère être un cadavre de nouveau-né. Il lui inspire un mélange de pitié et de lucidité et les mêmes gestes protecteurs, dépourvus de sens, du moment qu'ils s'adressent à un corps sans vie : « Je le prends dans mes bras avec les précautions les plus tendres, car il est friable comme du verre. [...] [J]'ai peur de laisser tomber cet enfant qui pourtant ne risque pas de pleurer et ma sollicitude pour ce cadavre est peut-être plus inquiète qu'elle ne le serait pour un vivant. » (Yourcenar 1991, 1589)

À notre avis, le nouveau-né mort est une sentence sans droit d'appel concernant la revendication de la maternité dans le monde des yeux fermés. On pourrait y voir également la personnification de l'échec amoureux : la rêveuse et son compagnon trouvent l'enfant ensemble, mais seule la rêveuse essaie de le ranimer (vainement d'ailleurs) et s'interroge sur les circonstances de la tragédie. Qu'il s'agisse d'un échec personnel ou d'un échec du couple, il est reçu symboliquement par une manifestation universelle de deuil (une neige grise recouvre le village pauvre, raidi par le froid).

Si l'on laisse de côté la charge symbolique, cet élément de l'intrigue peut servir comme point de départ pour une histoire policière. En effet, après avoir trouvé le petit cadavre, la rêveuse se laisse entraîner dans une enquête de détective, malgré les complications survenues (disparition des indices engloutis par la neige, le refus des villageois de se faire interroger et d'offrir un abri pour deux étrangers et un cadavre). D'ailleurs, la rêveuse reste bientôt seule, car son compagnon et le petit cadavre se volatilisent dans le noir. Cela implique l'annulation de l'énigme policière : sans cadavre, il n'y a pas de crime à investiguer, sans détective principal et sans assistant, il n'y a plus

³ Selon le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, « *ichthus* », « poisson » en grec, est pour les chrétiens un idéogramme, les huit lettres correspondant aux initiales des termes du syntagme *Iesu Kristus Theou Uios Sôter*, Jésus Christ, Fils de Dieu et Sauveur, p. 774.

d'enquête. Même le poste de gendarmes, le lieu où l'on pourrait rétablir la vérité, s'est transformé en bureau de télégraphe ou en salle de repas, car la tragédie du nouveau-né n'intéresse plus personne (le gendarme prépare son dîner).

Cette disparition détermine un nouveau bond de l'intrigue, correspondant au troisième épisode du songe. Le décor change, les rôles sont redistribués, d'autres personnages entrent en scène. Lasse de jouer au détective, la rêveuse se trouve abri dans la sinistre maison du curé du village. Elle y court un danger mortel, incarné dans la figure de la servante aux intentions assassines. C'est une femme quelconque, un peu flétrie, qui s'avère être le suspect idéal, car elle bouge sans faire le moindre bruit, comme poussée par un mystérieux ressort intérieur. Ce ressort invisible est une forme chronique de malheur qui la rend incapable de sourire et de regarder les gens en face, mais lui donne la force nécessaire pour exécuter des coups mortels, en dépit de sa maigreur extrême. La créature qui incarne le danger est plutôt un squelette féminin délavé, aux gestes mécaniques, qui dissipe autour de lui un froid mortel. Pourtant, l'assassin est la rêveuse, potentielle victime qui doit frapper pour se protéger.

L'histoire policière promise au début du scénario nous est finalement livrée, quoique détournée du fil initial. Deux coups de théâtre viennent la renforcer. L'un vise la rêveuse-détective, qui finit par devenir meurtrière, en démontant à la dernière minute le plan tramé contre elle. L'autre vise la victime éliminée du jeu, déjà morte au moment du coup. On dirait que la rêveuse est en situation de tuer la Mort : « Le poignard entre profondément dans le cœur [de la servante], et, s'il se peut, elle devient encore plus pâle ; [...] elle ne tombe pas ; elle ne saigne pas, [...] elle ne crie pas [...]. Elle se dissout dans le papier gris de la muraille, dans l'air épaissi par le poêle, dans le crépuscule de la neige. » (Yourcenar 1991, 1590)

Si le fil initial de l'intrigue a été abandonné avant que la rêveuse-détective puisse formuler au moins une hypothèse concernant la victime et les circonstances qui ont précédé la découverte du cadavre, la deuxième histoire nous fait assister à un crime, en nous révélant d'un trait l'identité de l'assassin et de la victime, sur le fond de la reconstitution minutieuse de l'attaque. Cela ne veut pas dire que le suspense est annulé ; bien au contraire, mais il ne repose plus sur la partie obscure de l'histoire, qui n'existe pas ici, mais sur le caractère ambigu du personnage dont les intentions assassines doivent être exhibées et contournées. Le suspense est lié également au renversement des situations : la transformation du détective en victime, puis en assassin, la disparition du cadavre et du détective-assistant, l'abandon de l'investigation initiale (qui manque d'indices) au profit de la recherche d'une stratégie de défense personnelle, reposant sur l'analyse d'indices, cette fois-ci, nombreux et visibles (les signes du danger de mort), la fin grotesque (le cadavre assassiné qui demeure le seul mystère sans solution dans cette histoire transparente), etc. Il semble bien que les deux derniers épisodes du songe sont marqués par une densité événementielle remarquable et par des coups de théâtre, qui assurent le rythme soutenu du récit, dans la ligne habituelle du récit d'aventures. Quelques-uns des *topos* par excellence de l'aventure y sont convoqués (décor significatif, fuite, danger, apparitions, disparitions mystérieuses, confrontation physique avec les forces du mal), avec un faible pour l'arsenal policier (le cadavre, le détective, le représentant de la loi, une amorce d'enquête, une tentative de crime, un crime accompli).

Sur le chronotope principal, celui de la route, défini dans le titre et reconstitué minutieusement dans le premier épisode du songe, se greffe un autre chronotope propre à l'aventure, celui de la rencontre, avec deux actualisations, dans les épisodes ultérieurs. À la différence du chronotope de la route, centré sur l'espace, celui de la rencontre met en vedette l'élément-surprise (personnages, coups de théâtre) et l'acte, pas forcément le décor de l'aventure. Pourtant, dans le deuxième épisode du songe qui évoque l'arrivée dans le village, les éléments du paysage créent ou entretiennent le mystère ou l'atmosphère de terreur, ingrédients obligatoires dans sa variante à résonnance policière.

Quant à l'indice temporel mentionné dans le titre, le crépuscule, il fournit l'éclairage particulier nécessaire à la découverte progressive d'un paysage sinistre, marqué par la mort. Dans sa gamme obscure de gris, ce crépuscule incapable de sécréter des ombres subit un étrange processus de matérialisation – d'une poussière omniprésente, nourrie par la végétation sèche qui borde la route, il se transforme en flocons gris, puis en neige noire, en signe de deuil, lorsque la mort s'installe concrètement dans le paysage. La double métamorphose chromatique et de densité ne l'empêche pas d'exercer sa mission d'instrument de mesure du temps, qui fonctionne selon le rythme le plus convenable à l'aventure rêvée : ce n'est qu'un « bref intervalle entre les deux marées qui tour à tour recouvrent l'espace » (Yourcenar 1991, 1588), mais il est suffisamment élastique pour abriter une avalanche de péripéties, dans les deux dernières séquences du songe, alors que dans la première il semble figé.

La protagoniste traverse toute seule l'aventure, en assumant son évolution du côté des bons et du côté des méchants. La logique du songe l'exonère de toute responsabilité pour ses actes : elle abandonne l'enquête parce que le petit cadavre et son compagnon se sont volatilisés « sans qu'[elle] sache comment » (Yourcenar 1991, 1590), a raison d'avoir peur et de tuer « car la servante du curé a juré de [la] faire mourir » (Yourcenar 1991, 1590).

Bibliographie

Texte de références

Yourcenar, Marguerite. 1991. *Les Songes et les Sorts*, in *Essais et Mémoires*. Paris : Éditions Gallimard.

Ouvrages critiques

Bakhtine, Mikhaïl. 1978. « Formes du temps et du chronotope dans le roman » in *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Éditions Gallimard.

Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. 1969. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Laffont. Matei, Horia. 1987. *Literatura și fascinația aventurii*. București : Editura Albatros.

Tadié, Jean-Yves. 2013. *Le roman d'aventure* (nouvelle édition). Paris : Éditions Gallimard.

Marc CHEYMOL
(Agence Universitaire
de la Francophonie)

Le canon et la « loi de seuil »

Abstract: (The canon and the Law of Threshold) Enter or make one's entrance to the French Academy, to the Pantheon, to the *Bibliothèque* of the Pléiade, to the *Petit Larousse* dictionary, is, for a writer or an artist, for a work, for a word, the way to cross the threshold which gives access to the artistic canon, to the literary canon, to the linguistic canon. The notion of canon, which seems to be obvious, deserves to be examined in the light of a thought of the threshold, and from a series of oppositions: is it a system of rules or a list of works? Is it produced or deduced? Must it be looked as an axiological or ontological problem? Must the canonicity be analysed with the prospect of the Anglo-Saxon criticism - as content - or of that of Romania - as structure? In these various meanings of a word, the canon seems to obey the law of threshold: it defines at the same time a limit, and within this limit, the place and the protocol which makes possible to cross it. The canon constitutes itself by generating limits: esthetical, national, international, whether one operates divisions according to historic periods, according to States or according to geopolitical units. Who decides, how and in which places? One will thus ask which are the ways and the authors of such recognition, the spaces and instruments of canonization and the actors of the canonization, that is, the guards of the threshold. Visible or unconscious, respected or despised, followed or taken to opposite course, deliberately exceeded or without noticing it, the canons, like the thresholds, are announced by a stop, a jump, even an effort, a condition, by a passage and especially by a double transformation. As in an initiation, the one who crossed the threshold is not any more the same than previously, but the space where he entered is modified by its presence. As the subject of a short story by Borges, the canon is infinite, imperceptible, transitory, proliferating: it depends on the places, the people, the social circles, the cultures. This multiplicity culminates in a kind of obliteration of the canon in the universe of Internet and social networks, because the law of threshold, here decreased, is the one which confers to the canon its specificity, and even guarantees its existence.

Keywords: Threshold, Comparative Literature, Canonicity, Ways of literary canonization, Actors of canonization.

Résumé : Entrer ou faire son entrée à l'Académie, au Panthéon, dans la Bibliothèque de la Pléiade, dans le Petit Larousse, c'est, pour un écrivain ou un artiste, pour une œuvre, pour un mot, une manière de passer le seuil qui donne accès au canon artistique, au canon littéraire, au canon linguistique. La notion de canon, qui semble aller de soi, mérite d'être examinée à la lumière d'une pensée du seuil, et à partir d'une série d'oppositions : est-ce un système de règles ou une liste d'œuvres ? Est-il produit ou déduit ? Doit-il être regardé dans une problématique axiologique ou ontologique ? Analyser la canonicité dans la perspective de la critique anglo-saxonne, comme contenu, ou de celle de la Romania, comme structure ? Dans ces différentes acceptions, le canon, qui inclut et qui exclut, qui se constitue à partir de frontières (esthétiques, nationales, internationales), semble obéir à une loi de seuil : il définit à la fois une limite et, dans cette limite, l'endroit et le protocole qui permettent de la franchir. Qui en décide, comment et dans quels lieux ? On se demandera donc quels sont les moyens et les auteurs de cette reconnaissance : les espaces et les instruments de canonisation et les acteurs de la canonisation, c'est-à-dire les gardiens du seuil. Visibles ou inconscients, respectés ou méprisés, suivis ou pris à contre-pied, qu'ils soient franchis délibérément ou sans s'en apercevoir, les canons, comme les seuils, se signalent par un arrêt, un saut, voire une condition, un passage et surtout une double transformation. Comme dans une initiation, celui qui a passé le seuil n'est plus le même qu'auparavant, mais l'espace où il est entré se trouve aussi modifié par sa présence. Tel le sujet d'une nouvelle de Borges, le canon est infini, insaisissable, transitoire, proliférant : il dépend des lieux, des peuples, des cercles sociaux, des cultures. Cette multiplicité culmine dans une sorte d'effacement du canon dans l'univers d'Internet et des réseaux sociaux, car c'est la loi de seuil, ici amoindrie, qui confère au canon sa spécificité, et garantit son existence même.

Mots-clés : Seuil, Littérature comparée, Canonicité, Instruments de canonisation littéraire, Acteurs de la canonisation.

Introduction

Canon de Polyclète ou d'Aristarque, *Western Canon* et canon européen : la querelle des règles et des listes est ancienne et moderne. Tout le monde y croit et pourtant personne n'est d'accord ; partout le canon est en question. À chacun son canon : comme toutes celles qui s'imposent avec une sorte d'évidence, cette notion fait appel à un réseau de significations qui se contredisent – ou s'enrichissent mutuellement –, en sorte qu'il est difficile de savoir *quel* canon se cache derrière chaque utilisation du terme. La prétendue clarté de la langue française est sur ce mot l'objet d'une méprise.

La notion même de canon repose sur un paradoxe. Au moment où elle postule une universalité fondée sur des critères de beauté ou de valeur uniques, elle se fonde, de fait, sur une variété de points de vue. Même si chacun est sûr d'en avoir une conscience claire, le canon est-il identique en deçà et au-delà des Pyrénées - ou de l'Oural ? Vous dites « *le canon* » ; mais votre canon est-il le même que le mien ? Est-il immuable dans le temps ? Y a-t-il un lieu où LE (seul) canon serait conservé ? Existe-t-il vraiment ?

Loin de faire l'unanimité, le canon divise ceux qui le célèbrent et ceux qui prétendent l'ignorer ; il renvoie dos à dos ceux qui le considèrent comme intouchable et ceux qui proposent de le réviser. Utilisé en bonne ou en mauvaise part, le terme permet d'affirmer sans discussion des références esthétiques, linguistiques ou culturelles, ou au contraire de revendiquer l'accès à la notoriété d'auteurs méconnus, voire de dénoncer une pratique abusive d'institutionnalisation des œuvres littéraires et artistiques. Le présent colloque, dont le programme permet d'ouvrir toutes ces portes, en apporte l'exemple.

C'est dire – autre paradoxe pour une notion qui se veut objective et indiscutable – que les jugements de valeur sont indissociables de toute réflexion sur le canon. On remarque même « la confusion que l'on fait parfois entre, d'une part, la valeur heuristique que peut avoir un concept comme le canon littéraire et de l'autre, la vénération de type religieux vis-à-vis des œuvres littéraires » (Ivanovitch 2013, 14). Jouant sur la polysémie du mot, une universitaire nord-américaine note, non sans humour, qu'il est impossible de parler de canons, quels qu'ils soient, sans déclencher une guerre (Lawall 1986, 25). Depuis quand y a-t-il des « batailles canoniques », se demandera ici même Ramona Malita¹ – et je ne doute pas que la réponse soit : « depuis qu'il existe des canons ».

Des valeurs pour lesquelles on se bat, des autorités qui font l'objet d'une sorte de vénération, des consécration ou des institutionnalisations donnant pied à la contestation : tel est le champ dans lequel se déploie toute réflexion sur le canon.

Il n'est pas vain de s'intéresser au faisceau de significations qui enveloppe le mot *canon* afin de mettre en valeur, derrière la diversité de situations et de sens dans lesquels il se trouve utilisé, ce qui fait sa cohérence, la loi de seuil : pour cela, je propose de situer d'abord le terme de canon dans son champ lexical, puis de montrer ce qu'une pensée du seuil peut apporter à la réflexion sur le canon, qu'il s'agisse de canons culturels, littéraires ou linguistiques, et qu'ils soient nationaux ou internationaux, ou historiques.

¹ Malita, Ramona, « Depuis quand y a-t-il des 'batailles canoniques' ? Les merveilleuses aventures du canon esthétique ».

I. Tout canon a un seuil

Le terme *canon* appartient au même registre que d'autres termes désignant tout objet qui sert à recueillir des éléments – œuvres littéraires ou artistiques, matières d'enseignement, pratiques culturelles, mots ou phénomènes linguistiques – sur la base d'un choix : *nomenclature* (Peignot 1823), *syllabus* (Chevrel 1991), *catalogue* (comme celui de Leporello), *index* (et particulièrement *l'Index* du Vatican), *répertoire*, *code* (recueil de lois ou de règles implicites, comme le code civil, le code du travail, ou le code d'honneur). Ces rapprochements montrent que toute constitution d'un ensemble ou d'un corpus (Ivanovitch 2013, 9), ou toute liste, suppose une sélection – donc des critères, même lorsqu'il semble ne pas y en avoir – et ne peut éviter un certain arbitraire. D'autre part, que cet ensemble acquiert néanmoins force de loi. Cependant toute liste, nomenclature, index ou répertoire n'est pas un canon ; c'est à partir d'une série d'oppositions que l'on comprend la spécificité du canon.

1. Problématique axiologique / Problématique ontologique

La première opposition concerne la problématique axiologique qui semble propre au canon. On définit alors le canon comme une sorte de tableau d'honneur qui recueille ou rassemble les auteurs et les titres dont la valeur est reconnue. L'axiologie suppose une philosophie pour laquelle la valeur l'emporte sur la réalité, le devoir-être sur l'être. Cependant, bien des auteurs ont tenté de définir le canon comme un corpus littéraire et artistique existant, constitué par une culture ou une nation, et dans lequel elle se reconnaît : ainsi, par exemple, le portrait de *Louis XIV en costume de sacre* par Hyacinthe Rigaud fait partie du canon culturel européen moins à cause de sa valeur artistique, de sa beauté ou de son respect des règles de l'Académie, que de son appartenance à une mémoire culturelle européenne où il représente « le sommet d'un pouvoir royal auratisé depuis le Moyen Âge », et en même temps le moment de sa déchéance (Bernsen 2014, 32).

Antoine Compagnon s'est demandé ce qu'est la valeur littéraire (Compagnon 1998, chap. 7). En examinant au scalpel, et avec un certain détachement caustique, toutes les théories qui se sont succédées au XX^e siècle, il leur trouve à toutes une certaine raison, et même des points communs : selon les termes d'Arnaud Bernadet, « la critique de la théorie chez A. Compagnon [...] se résout dans et par l'autorité ». Tel est donc « l'effet Compagnon » (Bernadet 2008), qui est un retournement : soucieux de mettre les théories à l'épreuve de l'examen le plus rigoureux et le plus cohérent, il affirme au bout du compte une vérité – et une valeur – de la littérature reposant sur une « décision communautaire » (Compagnon 1998, 302) qui met à jour la force de l'arbitraire :

La valeur présuppose donc le contrôle de la valeur, meilleur garde-fou contre le relativisme, au point que le 'canon littéraire' peut résulter de quelque 'décision communautaire', celle des savants énonçant la vérité de la littérature sur le mode performatif, se légitimant à leur tour par cet acte même. Autant dire que cette esthétique inclut une conception (verticale et normative) de l'intersubjectivité : décréter la vérité de la littérature, c'est ici mettre à nu la force de l'arbitraire². (Bernadet 2008, 52)

² Cf. Compagnon 2001, 302

La théorie littéraire, qui « s'écrit contre toutes les formes de puissance, celles du savoir et de l'opinion comprises », bute, à propos de la valeur, sur une aporie : une tautologie (ce qui fait la valeur, c'est la valeur) ou le recours à la fonction performative du langage (ce qui fait la valeur, c'est le fait de dire que cela a de la valeur). La théorie littéraire n'a donc pas résolu le problème, et l'on est amené à se demander si c'est la valeur qui fait le tri – si la sélection se fait à partir de valeurs prédéfinies – ou si ce n'est pas plutôt le tri qui fait la valeur, celle qui se trouve attribuée à ce qui a été sélectionné, par le fait même de la sélection. Autrement dit, cette valeur est-elle déduite ou induite, c'est-à-dire, est-ce que ce qui est retenu dans le canon l'est à cause d'une valeur préexistante, ou n'est-ce pas plutôt sa présence (réelle ou prétendue) dans le canon qui lui en confère une ?

Si l'on est en droit de savoir « quels sont les livres vraiment 'bons' et/ou bien écrits », notamment à des fins pédagogiques ou d'instruction publique - quelles œuvres enseigner, recommander ? -, il convient de considérer que la question est plus importante que la réponse : au lieu de se demander s'il faut élargir le canon et en y incluant quelles œuvres, chercher plutôt à comprendre quels sont les critères et les modes d'intégration des œuvres au canon. Ainsi le problème du canon n'est pas dans l'examen ou la définition, ou l'évaluation, ou la critique des paramètres qui permettent de « choisir » des auteurs et des textes, même « au-delà des considérations théoriques », et même si « une telle liste ne sera jamais épuisée, ni complète, objective non plus, malgré les efforts de ceux qui veulent la dresser. »³

2. Le canon dans la critique anglo-saxonne / dans la critique de la Romania

Considérer que le problème est dans sa structure et son fonctionnement, plus que dans le contenu ou le devoir-être du canon, c'est aborder la deuxième opposition. La remarque s'impose dans notre colloque qui se situe ouvertement, par son titre, « dans la culture et la communication de la Romania », car elle concerne la différence d'approche entre la critique anglo-saxonne et la critique de la *Romania*.

Pour la première, depuis *l'Anthologie Norton* (Mack 1953) et le *Western Canon* (Bloom 1994) jusqu'aux *Dialogues with/and Great Books: The Dynamics of Canon Formation* (Fishelov 2010), et même à *The Canonical Debate Today* (Papadima 2011), la problématique du canon se réduit à une guerre de listes ; elle a été, dans le cadre des *cultural studies*, de la revendication du « genre » et des minorités, et de la « guerre des cultures » (*culture wars*), l'outil d'une définition identitaire et le lieu d'un élargissement / multiplication des canons et des contre-canons.

Pour la seconde, dans le sillage de la littérature comparée, en tout cas en France, la critique du canon vise « moins à reconstruire [...] le canon même en l'élargissant (par rapport à école américaine), ni même à construire de nouveaux ou 'contre-canons' en les multipliant, qu'à contester le canon en déconstruisant les processus mêmes d'une telle construction. »

Il s'agit alors moins d'ouvrir ou d'élargir la norme que d'interroger ce qui la constitue ou l'a constituée en norme et valeur ou, pour le dire avec Griselda Pollock, de problématiser la canonicité « comme structure » (Pollock 2007, 47) et non simplement comme « contenu » [...] d'interroger, dans une perspective critique et méta-critique,

³ Entre guillemets dans ce paragraphe, les termes de l'appel à communications pour le colloque.

les processus historiques, sociologiques et idéologiques de (dé)construction du canon littéraire occidental, notamment – mais pas exclusivement – dans sa définition par la référence « antique » ou « classique. » (Harder 2013, 5)

Ainsi dans le sens d'une conception du canon plus ontologique qu'axiologique et dans une perspective plus critique que descriptive, il me semble plus utile de tenter de comprendre comment – et pourquoi – les canons se constituent, que de s'attacher à débattre de leur contenu : plus utile d'analyser le fonctionnement des canons, que de dresser des listes et des contres-listes, toujours génératrices de clivages, de polémiques, et de « batailles canoniques ».

Depuis ses acceptions en grec (*kanón*, règle) et en hébreu (*qanèh*, roseau), le mot *canon* évoque un instrument de mesure, une sorte de mètre-étalon de l'époque. C'est dans ce sens qu'il apparaît dans le livre d'Ézéchiel – l'un des livres dits *canoniques* – pour donner la taille et les proportions du futur Temple de Jérusalem : avec sa « canne de mesure », l'ange qui conduit Ézéchiel mesure la porte, la largeur du seuil, la hauteur des murs, etc., de l'édifice vu par Ézéchiel. Et c'est la vision d'un temple idéal aux proportions parfaites, mesuré « au canon ». (*Éz*, 40: 3-8 ; 41: 8 ; 42: 16-19)

3. Le canon comme règle / le canon comme liste

De ce sens premier de règle et de mesure naît une nouvelle opposition : au canon comme règle, celui de Polyclète, a succédé le canon comme liste, celui d'Aristarque, et ces deux sens ont marqué les utilisations ultérieures du mot et de la chose.

Lorsque Polyclète écrit (au v^e siècle av. J.-C.) son traité sur l'art de la sculpture, il mesure avec une règle, comme l'ange d'Ézéchiel, une vision idéale mais de plus il en fait une « règle » selon laquelle la largeur de la tête par exemple doit être contenue tant de fois dans la largeur des épaules, ou sa hauteur, dans la hauteur totale du corps. Le canon de la beauté dans les proportions du corps humain⁴, ce sont les règles que doit suivre un artiste pour modeler un corps parfaitement harmonieux. Il ne s'agit donc pas de reproduire ce qui existe, car évidemment tous les corps ne sont pas parfaits, et Polyclète ne vise pas un art réaliste, mais au contraire il assigne à l'art la mission de créer ce qui n'existe pas, un modèle idéal de beauté physique, voire éthique car l'éducation grecque vise à la réalisation de l'homme parfait de corps et d'esprit. Comme l'a remarqué Galien, l'originalité de Polyclète a été de confirmer sa théorie par une œuvre, « en créant une statue selon les principes de son discours, et en nommant la statue elle-même, tout comme son ouvrage, le *Canon*. » Le canon est donc aussi une œuvre qui obéit aux règles. Dans le langage familier moderne, on entend dire « Il est canon ton sac », « elle est canon, cette fille », expressions qui attestent de l'actualité de ce sens.

Du canon comme règle (objet), on est passé, par une véritable cascade de métonymies, au canon comme règle (loi), au canon comme œuvre qui obéit aux règles, puis à l'idée de liste, la liste des œuvres qui obéissent à ces règles. Le canon d'Alexandrie, ou canon d'Aristarque, répertorie les auteurs grecs jugés les plus remarquables pour la pureté de leur langue. Il a été établi par le grammairien Aristophane de Byzance et par son disciple Aristarque de Samothrace (au II^e siècle av. J.-C), directeur de la bibliothèque d'Alexandrie, avec pour objectif de sélectionner les auteurs grecs les plus

⁴ « Norme de proportionnalité appliquée à la figure et au corps de l'homme et déterminant le type idéal de la perfection physique », écrit le *TLF*, renvoyant au canon de Polyclète.

remarquables par la pureté de leur langue, à une époque où, selon les grammairiens alexandrins, la langue grecque est menacée. Ce canon a une dimension prescriptive car il donne l'exemple de ce qu'on doit faire pour montrer sa culture : la langue qu'il faut parler, les textes qu'il faut avoir lu, comme moyens de mémoire culturelle, et comme véhicules de l'identité nationale (Juvan 2004, 113).

Le canon a aussi une valeur d'autorité, due à la notoriété de ceux (sculpteurs, grammairiens) qui l'énoncent. Il trace une frontière entre ce qui est correct et ne l'est pas, ce qui est pur et ce qui est impur. Ainsi le canon est-il placé dès sa naissance sous le signe d'une double malédiction à laquelle il n'échappera plus : en tant que vision d'un idéal, il n'existe pas dans la réalité concrète, il est condamné à une sorte d'existence virtuelle ; en tant que rêve de perfection, il est forgé par des puristes – donc par des gens portés à l'épuration.

Cette opposition se retrouve dans la tradition chrétienne : après les éphèbes esthétiquement parfaits de Polyclète et de Lysippe, le canon, selon Saint Paul, désigne la règle *de conduite* à l'aune de laquelle les chrétiens doivent mesurer leurs manières d'agir (2Co 10: 13-16 ; Ga 6: 16). Le canon est prescriptif et s'y ajoute une valeur morale : il définit la limite jusqu'où on peut aller pour rester dans le cadre d'une conduite chrétienne. Après les versificateurs grammaticalement purs sélectionnés par le canon d'Alexandrie, le canon chrétien est l'ensemble des textes considérés comme sacrés, ayant conduit, sur plusieurs siècles, à l'établissement de la Bible, suivant principalement les rites juifs et chrétiens. C'est donc une liste, celle des livres de la Bible considérés comme authentiques par les communautés croyantes. Dans la tradition chrétienne du Moyen Âge, le canon de la Bible en vint à désigner le catalogue des livres divinement inspirés, et dignes de servir de règle en matière de foi, de doctrine. C'est aussi dans ce sens que le terme a rapidement pris une connotation ecclésiastique : le terme de droit canon (*Jus canonicum*), à partir du IV^e siècle, désigne les ordonnances des conciles ; il regroupe l'ensemble des lois et des règlements adoptés ou acceptés par les autorités catholiques pour le gouvernement de l'Église et de ses fidèles.

4. Le canon fermé / le canon ouvert

Une autre opposition apparaît alors, entre un canon fermé et un canon ouvert, autrement dit, entre un canon qui inclut et un canon qui exclut. En indiquant les bonnes proportions, Polyclète exclut les mauvaises ; en choisissant les poètes qui emploient la langue la plus pure, Aristarque exclut les poètes qui s'expriment mal. Dans sa première version, le canon d'Alexandrie nommait 58 auteurs⁵, pas plus ; le *Western Canon* de Bloom cite 26 auteurs, pas plus⁶. Fermé dès sa conception, le canon se trouve cependant

⁵ Homère, Hésiode, Pisandre, Panyasis, Antimaque, Archiloque, Simonide, Hipponax, Alcman, Alcée, Sapho, Stésichore, Pindare, Bacchylide, Ibycus, Anacréon, Simonide, Callinus, Mimnerme, Philétas, Callimaque, Eschyle, Sophocle, Euripide, Ion, Achaeus, Agathon, Epicharme, Cratinus, Eupolis, Aristophane, Phécrate, Platon, Antiphane, Alexis, Ménandre, Philippide, Diphile, Philémon, Apollodore, Hérodote, Phucydide, Xénophon, Théopompe, Ephore, Philiste, Anaximène, Callisthène, Antiphon, Andocide, Lysias, Isocrate, Isée, Eschine, Lycurgue, Démosthène, Hypéride, Dinarque, Platon, Xénophon, Eschine, Aristote, Théophraste.

⁶ Harold Bloom dresse une liste de 26 auteurs qu'il considère comme centraux dans le canon occidental : Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, Samuel Johnson, Goethe, William Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Dickens, George Eliot, Tolstoï, Ibsen, Freud,

contraint à s'ouvrir à de nouvelles normes, à de nouveaux noms et de nouveaux titres⁷. C'est le cas du canon d'Alexandrie, auquel s'ajoute très vite la Pléiade grecque, et aussi du *Western Canon* avec ses différentes annexes (*Theocratic Age, Aristocratic Age, Democratic Age, Chaotic Age, etc.*), ainsi que des différentes éditions de l'*Anthologie Norton* (cf. Lawall 1986, 26), et d'autres ouvrages du même genre : *The Longman Anthology of World Literature, The Bedford Anthology of World Literature, and The HarperCollins World Reader*.

L'*Index* du Vatican, catalogue instauré à l'issue du Concile de Trente (1545-1563), est un anti-canon, mais un canon quand même, proliférant lui aussi : il inclut à chaque édition de nouveaux titres (plus de 4 000 dans la dernière édition, 1948), mais c'est pour les interdire. Aussi appelé *Index expurgatorius*, l'*Index* « des livres interdits » est le répertoire des ouvrages que les catholiques romains n'étaient pas autorisés à lire : canon en tant que liste, il est aussi un canon en tant que norme morale.

Depuis le romantisme, qui donne le coup d'envoi à une remise en cause du canon, d'autres contre-canons se définissent à partir des canons existants :

« Siècle des révolutions » mais aussi siècle de révolutions esthétiques radicales, à commencer par la crise romantique, le XIX^e siècle semble surtout, quand on le regarde de Sirius, un siècle de contestations : contestation des valeurs littéraires établies, [...] mais aussi, au double sens du mot, des 'canons littéraires' – qu'ont (re)institués les deux siècles antérieurs, et qui se survivent avec de nombreux appuis institutionnels. (Diaz 2014, 3)

Il en résulte que le canon devient le corpus d'œuvres spontanément écrites dans une esthétique nouvelle, plus que le corpus d'œuvres issues d'un modèle classique. On se demande alors, comme pour la valeur, si le canon est *produit* à partir de règles qui s'imposent au langage ou à la création littéraire et artistique, ou au contraire *déduit* des normes que l'on tire de l'observation du langage réputé correct, ou des œuvres reconnues. Autrement dit, est-ce qu'on produit la liste à partir de la règle ou est-ce qu'on produit la règle à partir de la liste?

Ces oppositions montrent que la question centrale, commune à toutes les acceptions, est celle des critères de choix qui permettent d'élaborer le canon – et de qui l'élabore –, ces critères étant fondés sur une valeur ; la question est donc de savoir qui décide de la valeur : elle est celle de l'entrée (ou sortie) dans le canon. Dans tous les cas il s'agit d'indiquer des limites, d'inclure et d'exclure. On parle d'entrer, de faire entrer, d'accueillir, de garder l'entrée, de faire sortir : on parle de seuil. D'ailleurs si l'on songe à deux instruments essentiels de la canonisation littéraire en France, que sont l'Académie et la Bibliothèque de la Pléiade, on dit bien d'un auteur qu'il entre – ou fait son entrée – dans la Pléiade, comme on dit qu'un écrivain ou un artiste entre à l'Académie ; du point de vue linguistique, qu'un mot entre dans le *Petit Larousse*.

Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Borges, Neruda, Fernando Pessoa, Beckett. "This book studies twenty-six writers, necessarily with a certain nostalgia, since I seek to isolate the qualities that lade these authors canonical, that is, authoritative in our culture." (Bloom 1994, 1).

⁷ Peignot indique, avec la *Pléiade*, dont les noms changent selon les scoliastes, 13 noms supplémentaires en comptant les différentes versions de la liste de la Pléiade grecque, soit, avec les 58 du canon d'Aristarque, un total de 71 auteurs.

II. La loi de seuil

Ce qu'Isabelle Singer (Singer 2010), puis Carlos Lobo, ont appelé la « loi du seuil » et que je préfère appeler la « loi de seuil » afin de laisser le mot seuil dans une abstraction maximale, est une loi du passage, des conditions, des négociations ou des obstacles qui s'y attachent, et des transformations qu'il implique.

En abordant la question de la culture par la notion de seuil, nous nous soumettons, une fois encore, à une loi plus ancienne que toute mémoire individuelle et collective, antérieure à toute compartimentation ou partition d'un espace mémoriel, à toute spécialisation disciplinaire, toute division intra-disciplinaire, comme à toute pratique culturelle déterminée. [...] à chaque fois, ce qui se joue, dans la singularité des situations, c'est la même loi (que nous désignerons, par économie, « loi du seuil »), une loi qui, sous les différents noms qui disent la « culture » ou ce que ce mot recouvre en français, lie l'idée d'humanité (dans son universalité postulée) à toute une série d'usages et d'occupations de l'espace et du temps, qui nous renvoie à un espace et un temps que nos catégories et concepts ordinaires peinent à appréhender. (Lobo 2017, 47)

Une telle théâtralisation, et donc dramatisation du seuil, suppose une scène métaphorique qui permet de décrire ce qui se passe lors du franchissement – ou dépassement – du seuil, même lorsqu'il ne s'agit pas d'êtres vivants, puisqu'il existe des seuils dans des phénomènes purement matériels (seuil visuel, seuil auditif, par exemple) : quelqu'un ou quelque chose arrive à un seuil, l'atteint ou ne l'atteint pas, s'y arrête ou ne s'y arrête pas, le franchit ou ne le franchit pas, entre ou n'entre pas dans un espace nécessairement différent du précédent, et subit une transformation ou une modification partielle, provisoire ou définitive : celui ou ce qui entre devient autre.

La notion de « seuil du canon » recouvre donc trois questions, qui amènent à examiner d'abord la ligne ou la barre de seuil, puis le(s) gardien(s) du seuil, et enfin la loi ou le protocole de passage.

1. La barre de seuil, ou « la gueule du canon »

La ligne, ou barre de seuil, parfois invisible, existe toujours comme lieu de partage des espaces, comme lieu de coexistence ou de rencontre de milieux différents, ou écart ou entre-deux. Pour le canon, c'est ce qu'on a justement appelé être « *the Canon's Mouth* » (Lawall 1986, 25), la bouche du canon, qui est bien une entrée – et une sortie –, comme une bouche de métro ou une bouche d'égout, mais qu'on devrait traduire en français plutôt par *la gueule du canon*, car c'est le terme propre pour un canon ; on dit aussi se mettre « dans la gueule » du loup, ce qui souligne le fait que cette démarche consiste à choisir la position la plus périlleuse et en tout cas la plus difficile. Sur cette ligne de front dangereuse, la question est l'entrée/sortie du canon : on inclut, on exclut.

Le canon a connu de nombreuses métamorphoses : après le canon de la poésie grecque antique, on a pu mentionner de multiples variations historiques ou esthétiques : « le corpus canonique des classiques » (Viala 1992, 14), le canon romantique (Diaz 2014) ; idéologiques : le « canon colonial » (Gallien 2015), le « canon communiste » (Vrinat-Nikolov 2006) ; nationales : canon français, anglais, espagnol,

italien (Proietti 2014), bulgare, slovène (Juvan 2004), indien, ou internationales : canon européen (Bernsen 2014), canon francophone (Provenzano 2012), canon latino-américain (Gordon 1992 ; Segala 1999). Qu’il s’agisse de contestation, de revendication, d’émancipation, ou au contraire d’acceptation et d’allégeance, il s’agit de marquer des limites, et d’identifier – ou reconnaître – un territoire. Toute œuvre, pour être admise ou intégrée dans le canon, doit être placée en deçà ou au-delà d’un certain seuil.

Alain Génétiot a rappelé que le seuil du « classicisme » est à l’origine un seuil de richesse, qui est preuve de la « classe » de l’auteur : payer un impôt sur le revenu et avoir une propriété passible d’un impôt foncier (Génétiot 2006, 7). C’est un seuil linguistique, un seuil de reconnaissance, un seuil souvent moral, un seuil esthétique, même si dans ces cas la « valeur » est plus difficile à quantifier.

En introduisant le concept d’« horizon d’attente » dans la théorie littéraire, Jauss a placé le canon au cœur de la réception de l’œuvre par le public premier, dans une zone de passage puisqu’elle est à la fois dépendante de la tradition critique, donc de l’histoire, mais aussi de critères esthétiques et sociaux, accumulés par le lecteur au fil de ses expériences et de ses lectures. Elle se définit plus comme une direction que comme une frontière immuable, les normes de référence se modifiant à la fois dans l’espace et dans le temps. Le projet de Jauss est bien un « projet conscient de constitution d’un canon impliquant [...] une révision critique, sinon la destruction du canon littéraire traditionnel » (Jauss 1978, 45).

La distinction ou la légitimation que constitue ce passage du seuil du canon rappelle la question du « processus de classicisation » (Viala 1992, 9), dont un bref rappel aide à comprendre le processus de canonisation. C’est en effet celui qui permet d’inclure des auteurs dans la catégorie de « classiques ». Alain Viala le décrit en fonction de trois cercles de reconnaissance qui permettent de légitimer, de consacrer et de perpétuer cette inscription au tableau d’honneur des classiques :

i) légitimation ou reconnaissance institutionnelle : « La critique, les académies, les cénacles, les salons, l’entrée dans telle forme prestigieuse d’édition ou de publication, les institutions de la vie littéraire, toutes ces formes instituées de la réception au sein du champ littéraire, font le premier seuil de légitimation et consécration » (Viala 1992, 10) ;

ii) consécration, « entrée dans la doxa scolaire » par l’institution politique et universitaire qui consacre véritablement les auteurs légitimés : c’est « l’étape ultime, la canonisation » : éditions savantes, traductions, entrée dans les programmes scolaires et universitaires ;

iii) pérennisation ou survie dans le temps, sous l’effet de rééditions nombreuses, traductions, inscription des auteurs dans les programmes scolaires récurrents, d’études qui leur sont dédiées longtemps après leur publication ou leur décès. Ainsi la notion de récurrence⁸ est-elle importante pour le maintien dans le canon.

2. Les gardiens du seuil, ou les autorités du canon

Ceux qui sont « dans la gueule du canon » ce sont les auteurs et les titres qui y sont enfoncés ou expulsés, mais ce sont aussi les gardiens du canon, qui sont les

⁸ Cf Ciccali, Gianni, “Cosimo I de’ Medici e la vittoria su Siena. Una tragicomedia rinascimentale”: “among thousands of stories, those who belong to the canon are the recurrent. The more recurrent they are, the more canonic they are.”

gardiens du seuil. C'est le *nomenclator*, à l'origine l'esclave qui clame les noms des plats d'un dîner ou annonce les personnes à leur arrivée en un lieu ; c'est le dragon ou l'hydre qui empêche de franchir le seuil, ou simplement un interdit, comme pour la chambre mystérieuse de Barbe-Bleue. Ce sont aussi « les passeurs », comme ces figures de Cerbère, de Charon, qui ont été étudiés dans l'*Énéide* comme des « gardiens du seuil » (Thomas in Carmignani 2013, 156). Saint-Pierre, gardien des clés du Royaume des cieus, est aussi par tradition le passeur qui ouvre la porte du paradis et permet d'en franchir le seuil. Papirius, comme le révèle Donia Benia, était le gardien du pont d'Auguste en Moésie, *curator pontis Augusti*.⁹

Que Sartre ait publié un livre fondamental sur Jean Genet, que Barthes ait consacré des études remarquées à Sade et Fourier ; que Michel Leiris, Roland Barthes et Philippe Sollers aient signé chacun une préface à la première édition de *Éden, éden, éden*¹⁰ ; que des inspecteurs généraux aient inscrit les chansons de Brassens au programme de l'agrégation en 1973, ou pensé à Jean Genet en 2010 – même s'il a dû être finalement retiré à cause de la pression bien-pensante (Mollier 2010, 277), autant d'éléments qui ont poussé Sade, Genet, Guyotat vers le canon malgré leur écart vis-à-vis des normes morales et sociales.

Les gardiens sont nombreux. Beaucoup font du canon, comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. L'université, surtout, autant dans ses programmes que par les études de ses professeurs, produit sans cesse du canon. Les critiques de grands écrivains et les études universitaires, les numéros spéciaux de revues prestigieuses (*Critique, Europe, Le Magazine littéraire*, etc.), tiennent ou ont tenu un rôle complémentaire. Ici même, nous verrons dans la session suivante des exemples de cette dynamique d'inclusion et de reconnaissance d'auteurs français (comme Michel Tournier¹¹ ou Sylvie Germain¹²) beurs (comme Rachid Djaidani¹³) ou francophones comme Jean-Marie Gustave Le Clézio¹⁴, Marguerite Yourcenar¹⁵ ou Assia Djebar¹⁶ qui tous ont leur place dans le canon.

Il y a toujours un gardien du canon, voire même un *videur*, comme l'on dit en France à propos des discothèques, des boîtes de nuits ou des restaurants branchés, ou un *sorteur* comme l'on dit en Belgique, quelqu'un qui assure la régulation des entrées, l'expulsion des inconvenants de la file d'attente ou du lieu lui-même en cas d'incident. Ce *custor* met à la porte ceux qui ne sont pas conformes, ou qui ne sont pas *devenus conformes*. On sait aussi qu'il y a des « videurs » dans les dictionnaires : Georges Pérec en a fait un des personnages les plus attachants de son roman *La Vie, mode d'emploi*.

⁹ Benea, Doina „Cu privire la administrația podului de la Pontes – Drobeta” : “An inscription, considered false (CIL, III, 90*), found at Ulpia Trajana, brought this issues to discussion by mentioning a knight M. Papirius ... (destroyed cognomen), that held at a certain moment the function of curator pontis Augusti in Moesia, meaning he was for a period commanding officer of the imperial bridge.”

¹⁰ Guyotat, Pierre, *Éden, éden, éden*, Paris, Gallimard, 1970.

¹¹ Penteliuc-Cotoșman, Luciana, « Michel Tournier : un écrivain canonique ? » .

¹² Maximilean, Roxana, « Le Livre de Tobit versus Tobie des marais. Entre fidélité et réécriture » .

¹³ Marcu, Ioana-Maria, « La littérature issue de l'immigration maghrébine entre contre-canon et canon littéraire » .

¹⁴ Dărau-Ștefan, Alexandra, « L'écriture leclézienne, au-delà des frontières géographiques et canoniques » .

¹⁵ Bulgaru, Cristiana, « La recette du roman d'aventures réinterprétée dans un récit de songe de Marguerite Yourcenar, 'La route au crépuscule' » .

¹⁶ Garoiu, Monica, « Les je(ux) de l'autobiographie chez Assia Djebar » .

M. Cinoc retire du dictionnaire les mots qui n'ont plus cours : il les fait sortir du canon linguistique.

Cinoc [...] exerçait un curieux métier. Comme il le disait lui-même, il était « tueur de mots » : il travaillait à la mise à jour des dictionnaires Larousse. Mais alors que d'autres rédacteurs étaient à la recherche de mots et de sens nouveaux, lui devait, pour leur faire de la place, éliminer tous les mots et tous les sens tombés en désuétude. (Pérec 1978, 347)

C'est le propre du canon – le canon linguistique, dont le dictionnaire *Larousse* est ici l'expression – de procéder aux deux opérations d'un même geste, d'inclure et d'exclure à la fois, ou plutôt d'exclure pour inclure, et d'inclure pour exclure. Question de place. Question de temps : “As history lengthens, the older canon necessarily narrows” (Bloom 1994, 497). Il n'y a donc pas lieu d'opposer le canon exclusif au canon inclusif, mais de reconnaître que, selon le cas, le canon alternativement inclut et exclut ; de même il n'y a pas, de manière séparée, un canon ouvert et un canon fermé : comme la porte, le canon s'ouvre et se ferme alternativement, se remplit et se vide, tel un cœur qui bat.

3. La loi de seuil ou l'entrée au canon

Sans nécessairement qu'on y trébuche, comme Encolpe dans le *Satyricon* ou comme le narrateur de Proust devant le château de Guermantes, le seuil oblige toujours à une sorte d'arrêt ou de pause « devant la loi », à une attente, en attente d'une autorisation – même si, comme l'illustre la nouvelle de Kafka, elle s'avère absurde et est finalement contournée – ou le temps d'une négociation. La loi de seuil, c'est peut-être la loi tout court. Être devant le seuil, c'est être « devant la loi », devant la loi de l'autre. Kafka, dans le conte qui porte ce titre, suggère que le seuil est l'essence même de la loi : l'être de la loi est nécessairement un seuil. C'est donc le rapport entre la loi et le canon qui nous interpelle.

La négociation suppose en général, le plus souvent de manière implicite, l'acceptation de la loi de l'autre ; mais dans cette négociation, l'autre (qui reçoit) peut abandonner sa loi au profit de celui qui arrive. Le seuil implique que cette négociation de toute façon ait lieu, mais elle peut se solder aussi, comme chez Kafka, par le passer outre : passer outre le seuil, outre la loi.

4. L'effet de seuil

De l'acceptation de la loi de l'autre découle une transformation. C'est en commentant les souvenirs d'enfance de Walter Benjamin que Michel Collomb donne la plus belle approche de cette transformation que produit le seuil :

J'imagine qu'un esprit philosophique, ou simplement inquiet, comme celui de Walter Benjamin, aurait pu éprouver alors une sorte de malaise et hésiter sur la réponse à donner, tant il est vrai que celui qui se présente sur le seuil devient différent, ou espère le devenir, de celui qu'il fut jusqu'alors. On pourrait même dire que le seuil ne prend sa forme existentielle de seuil que grâce à cette chance offerte à qui le passe, possibilité de transition et de retournement, dont la mythologie antique a fait la figure biface de Janus, divinité des portes et des seuils. (Collomb 2012, 246)

De même que le seuil modifie l'être de celui qui entre, le canon transforme, ou « récupère », ceux qu'il accueille en son sein ; c'est ce que Viala appelle « le travail de modélisation » des auteurs et des œuvres lors de leur passage dans l'institution scolaire, qui « est là pour apporter les corrections, amputations, déformations qu'il faut pour les faire tenir dans ce cadre. » (Viala 1992, 12). Et inversement, l'entrée dans le canon d'œuvres qui ne répondent pas à certains critères du canon amène à changer le canon lui-même, en modifiant son contenu.

C'est dire aussi que le passage du seuil a toujours une dimension initiatique. Comme dans une initiation, celui qui a passé le seuil n'est plus le même qu'auparavant, mais l'espace où il est entré se trouve aussi modifié par sa présence : autant l'écrivain ou l'artiste canonisé se trouve, par le fait même, investi d'une importance et d'une institutionnalisation qu'il n'avait pas, autant le canon, en accueillant des auteurs ou des œuvres qui suivent d'autres normes ou de nouveaux critères, devient autre. Le canon moderne intègre le surréalisme, la littérature genrée, le *pop art*, le slam, etc.

III. Le canon existe, mais je ne l'ai pas rencontré

Quelqu'un peut-il dire « le canon existe : je l'ai rencontré » ? Faute d'un document de référence qui soit facilement repérable et fasse l'objet d'un consensus, chacun en est réduit à dresser pour lui-même sa propre liste. S'il se hasarde à le faire, il apparaît immédiatement qu'elle ne peut éviter certains partis pris et préférences personnelles, qu'elle est infinie, et qu'elle est transitoire, dans le temps comme dans l'espace. Le canon est donc proliférant : à côté des deux canons de base, le canon antique et le canon classique, sont apparus des quantités de canons et de contre-canons. À ceux qui placent Shakespeare « au centre du canon » (Bloom 1994, 43)¹⁷, on peut rétorquer que le canon est un cercle dont le centre est partout, et la circonférence nulle part. En fait seuls existent des incarnations du canon, qui sont multiples, et sont comme des reflets partiels, et partiels, d'un canon qui demeure invisible.

1. Curieuse existence du canon

Pourtant le canon existe. Curieuse existence, omniprésente et néanmoins insaisissable, en perpétuelle métamorphose, et dont on ne saurait jamais saisir la totalité : tout au plus peut-on en saisir un reflet qui, dans un lieu donné, à un moment le fige. Le canon lui-même n'est jamais là où on le croit être ; même ceux qui se considèrent comme ses meilleurs défenseurs, les puristes, s'en trouvent abusés car il est toujours plus strict, plus exigeant, plus réducteur ou au contraire toujours plus large ou plus hospitalier qu'ils ne croiraient.

Il est difficile d'enfermer le canon dans une de ses définitions, car toutes ses définitions apparaissent comme des schématisations peu valables, génératrices d'incertitudes : sur la liste des œuvres, d'abord. Dès le canon d'Alexandrie, dès les versions du canon biblique, variables selon les églises (syriaque, égyptienne, orthodoxe, catholique, etc.), ces canons que l'on croit « fermés » sont déjà instables et par conséquent « ouverts ». Le titre de Virgil Nemoianu, « The Hospitable Canon » (Nemoianu 1991), semble exprimer une idée forte : le canon est *hospitalier* ; il est dans sa vocation d'accueillir de nouvelles normes,

¹⁷ Et même : « *Shakespeare is the Canon* » (Bloom, 47).

de nouveaux auteurs tout en assumant son rôle de tri – c’est-à-dire d’être le garant, sinon de valeurs, du moins de certaines caractéristiques esthétiques ou formelles.

Il est donc aussi dans sa nature d’être évolutif : Sven P. Birkerts, dans *Literature. The Evolving Canon*, « souligne bien que le canon dont il est question s’oppose à la notion de fixité et de pérennité, et s’inscrit dans un espace mouvant dont les frontières sont sans cesse à renégocier » (Ivanovitch 2013, 1). À l’idée d’un canon fini s’oppose donc l’idée d’un canon in-fini, dans le sens où, selon Aimé Césaire, « il n’est point vrai que l’œuvre de l’homme est finie... [elle] vient seulement de commencer et il reste à l’homme à conquérir toute interdiction immobilisée aux coins de sa ferveur » (Césaire 1994, 51) et où, selon Borges, « il ne peut y avoir que des brouillons. L’idée de texte définitif ne peut relever que de la religion ou de la fatigue. » (Borges 2010, 291). Là où la ferveur s’oppose au dogmatisme, à la paresse et à l’interdiction, ne tiennent plus les oppositions entre canon fermé et canon ouvert, ni entre le canon comme liste et le canon comme règle : le canon culturel est à la fois liste et règle, il fonctionne en tant que liste et en tant que règle. La liste se crée en même temps que la règle qui la garantit.

2. Multiplication et dilution du canon

À côté des deux canons de base, le canon antique et le canon classique, ne cessent d’apparaître, dans tous les discours, des quantités de canons. Cette multiplication et cette prolifération résultent de la pression du consensus, ou d’une « décision communautaire » sur la valeur (cf. Compagnon, Jauss) qui explique le retentissement, dans le débat public, de l’entrée – dans les lieux si hautement symboliques que sont l’Académie française, le Panthéon, la Bibliothèque de la Pléiade ou de prix comme le Nobel – de figures qui accèdent au canon français, comme Jean d’Ormesson, Jean Moulin, Aimé Césaire, Patrick Modiano.

S’il est encore difficile pour certains auteurs d’entrer à l’Académie ou dans la Pléiade, car ce sont des seuils bien gardés, il est extrêmement facile, en revanche, d’entrer dans l’univers virtuel et de déposer des textes sur Internet : il n’y a plus de gardien. Du même coup, les œuvres insignifiantes ou vulgaires pullulent sur les blogs, anthologies et nomenclatures personnalisées en ligne : sans plus de véritable gardien, ni de seuil, ni de loi, le fatras textuel se perpétue mais le canon s’étend, se multiplie et finalement disparaît. Comme le remarque Aneta Bassa, le développement d’Internet et des réseaux sociaux aboutit à une sorte d’effacement du canon littéraire européen dans l’univers en ligne (Bassa 2014, 155)... et à une autre sorte de miracle : celui de la multiplication des canons.

La notion de « canon » traverse un autre grand questionnement de la critique littéraire en ce début de XXI^e siècle : comme on l’a remarqué en actant sans états d’âme « la mort du grand écrivain » (Raczymow, 1994), ce n’est pas l’absence d’écrivains contemporains importants qui caractérise notre époque, c’est la disparition de la notion même de grand écrivain, dont il ne reste aujourd’hui que la caricature médiatisée du « *Grantécrivain* » (Noguez 2000).

À mesure que l’on conteste le canon pour exiger d’ouvrir ou d’élargir la norme, le canon se recrée sous une autre forme. Le canon, comme le sujet d’une nouvelle de Borges, est infini, transitoire, proliférant : infini comme la Bibliothèque de Babel, insaisissable comme l’Aleph, éphémère comme le songeur des *Ruines circulaires*. Ce qui est le plus fascinant dans la conception du *Western Canon* qu’élabore Bloom, c’est

sa centralité et sa cohérence, la cohésion de ce noyau de vingt-six auteurs réunis autour de l'œuvre de Shakespeare, Dante et Cervantès, auxquels les autres figures du canon, jusqu'à Freud, à Joyce et à Beckett, se réfèrent et répondent, et à partir desquels se condense une sorte de microcosme représentatif de la littérature occidentale.

Conclusion

Dès le départ, le canon a été placé sous le signe d'une sorte de double péché originel auquel il n'a pas échappé : déconnecté de la réalité, il est forgé par des puristes, décrété par des figures d'autorité. Il est une instance élitiste de sélection et d'épuration. Cette double hantise exprime un paradoxe : c'est parce qu'il est en prise sur le réel (sur la langue imparfaite que parlent les gens, sur les œuvres qui ne sont pas toujours belles, sur des situations souvent injustes) qu'il aspire à sa régulation, à son passage par une règle, qui lui permettra de lui opposer une autre vérité, celle de l'art. Cette contradiction s'efforce au dépassement ; celui-ci se produit par deux phénomènes qui animent constamment le canon : l'extension et la multiplication. Dans ce double mouvement, le canon passe un seuil, ou plutôt se trouve être le lieu d'un incessant passage du seuil, soumis par-là à une « loi de seuil ».

La pensée du seuil montre que les canons n'ont pas de frontières infranchissables, mais qu'un passage constant est de rigueur, à l'entrée et à la sortie du canon, et d'un canon à l'autre. Visibles ou inconscients, respectés ou méprisés, suivis ou pris à contre-pied, qu'ils soient franchis délibérément ou par mégarde, les canons, comme les seuils, n'existent que pour être traversés. À partir d'une langue de tous les jours qui est peut-être incorrecte, à partir de l'observation d'une réalité qui peut être violente ou impitoyable, en décrivant des corps laids, voire difformes, l'artiste, se référant consciemment ou non à un canon, construit une œuvre d'art qui est tension entre le réel et l'idéal, donc le signe même de la création littéraire, linguistique, artistique.

Seuil, porte, pont : du pont romain gardé par le *custor*¹⁸, au pont entre les deux régions du Banat roumain et serbe, que constitue le canon folklorique du Banat¹⁹, en passant par les ponts qu'il a jetés entre des auteurs non encore canonisés, le colloque a fourni de nombreux exemples de l'absolue nécessité du canon, et en même temps de l'impérieuse urgence de le dépasser. Et je citerai pour finir la devise du « Colloque international Communication et Culture dans la Romania européenne » : *Pontem Romanitatis servemus* — « empruntons le pont de la romanité ». Ce pont est un seuil : il relie et ouvre le passage. Le canon à son tour peut être envisagé non comme une norme figée, non comme une liste fermée, mais comme une dynamique.

C'est pourquoi il est possible de dire que nous sommes toujours « à la recherche du canon »²⁰, ce qui signifie moins partir à la recherche d'un canon perdu, que contribuer à la recherche d'un canon à venir, celui que nous contribuons tous incessamment à construire et qu'il faut nous souhaiter le plus évolutif et le plus hospitalier possible. Soyons fidèles à la mission que Julien Gracq a assignée aux comparatistes, ces « perceurs

¹⁸ Benea, Doina. „Cu privire la administrația podului de la Pontes – Drobeta”.

¹⁹ Nikolajevic, Lavinius. „Folclorul românesc în zona Banatului istoric”.

²⁰ Cf. Joaquín Ruiz de Arbulo, “Reconstruyendo una capital provincial romana en época de Trajano”, et Ramona Malita, « Depuis quand y a-t-il des batailles canoniques ? »

de frontières qui jettent des ponts entre des rives qui séculairement s'ignorent » (Gracq 1967, 154). *Pontem canonis servemus*. Cette dynamique est le moteur même de la création artistique, langagière et littéraire – et même de la critique, car, comme le seuil, le canon est la ligne qui crée la forme.

Bibliographie

- Bassa, Aneta. 2014. « Le canon littéraire européen à l'ère du numérique ». In : Bernsen, Michael (éd.), *Un Canon littéraire européen?*, Romanistik Universität Bonn, p. 155-164. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen/canon/16_Bassa.pdf
- Bernsen, Michael (coord.). 2014. *Un canon littéraire européen ?* (Actes du colloque international de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014), Romanistik Universität Bonn. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : <https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen>
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead. Les annexes (*Appendixes*) sont consultables en ligne sur le site de Robert Teeter, "The Western Canon by Harold Bloom". URL: <http://www.interleaves.org/~rteeter/grtbloom.html>.
- Borges, Jorge Luis. 2010. « Las versiones homéricas » (1932). *Œuvres complètes*, Paris 2010 : Bibliothèque de la Pléiade.
- Carmignani, Paul (coord). 2013. *Figures du passeur*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan.
- Césaire, Aimé. 1994. *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). In : *La Poésie*, Paris : Seuil.
- Collomb, Michel. 2012. « Seuils, apprentissage et promesse dans *Enfance berlinoise* de Walter Benjamin ». *Vallongues* : « Méthode ! », n°22, pp. 245-251. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : https://www.academia.edu/6987490/Seuils_apprentissage_et_promesse_dans_Enfance_berlinoise_de_Walter_Benjamin
- Compagnon, Antoine. 2001. *Le Démon de la théorie* (1998). Paris : Seuil, coll. « Points/Essais ».
- (Dé)construire le canon, « Comparatismes en Sorbonne », 4–2013, Paris, Centre de Recherche en Littérature Comparée (EA 4510) de l'Université Paris-Sorbonne, 2013. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_num.php?P1=4
- Diaz, José-Luis. 2014. « Introduction ». In : *Le XIX^e siècle face aux canons littéraires. Persistance, remises en cause, transformations*. « Revue d'histoire littéraire de la France », n° 2014/1 (Vol. 114), Paris, PUF, 2014, p. 3-11. <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2014-1-page-3.htm> ; DOI 10.3917/rhlf.141.0003
- Fishelov, David. 2010. *Dialogues with/and Great Books: The Dynamics of Canon Formation*. Brighton: Sussex Academic Press.
- Gallien, Claire. 2015. « Les orientalistes britanniques de la fin du XVIII^e siècle et la création du canon littéraire indien, Paris ». In : « Revue de littérature comparée », LXXXIX, n° 4, p. 405-418.
- Génetiot Alain. 2006. « Perspectives actuelles sur la littérature classique française ». In : « Bulletin de l'Association Guillaume Budé », n°1, pp. 54-83. URL consulté le 18-03-2016.
- Gordon, Samuel. 1992. "La Colección *Archivos*: hacia un nuevo canon". In: Pittsburgh-Paris : « Revista Iberoamericana »/ALLCA XX, p. 28–34.
- Gracq, Julien. 1967. *Lettrines*, Paris : Corti in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade. Paris : 1995.
- Harder, Marie-Pierre. 2013. « Introduction ». In : (Dé)construire le canon, « Comparatismes en Sorbonne », 4–2013. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue4/1_INTRO_Harder.pdf
- Ivanovitch, Alexandra. 2013. « Bible et littérature : d'un canon l'autre ». In : (Dé)construire le canon, « Comparatismes en Sorbonne », 4–2013. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue4/1_INTRO_Harder.pdf
- Jauss, Hans Robert, 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, « Tel ».

- Juvan, Marko. 2004. "Literary self-referentiality and the formation of the national literary canon". In: Budapest: « Neohelicon » XXXI (2004) 1, p. 113–123.
- Lawall, Sarah N., 1986. "The Canon's Mouth: Comparative Literature and *the World Masterpieces Anthology*, Modern Language Association". In: "Profession", p. 25-27. [En ligne] consulté le 30/04/2017. URL : <http://www.jstor.org/stable/25595385>
- Lobo, Carlos. 2017. « La loi du seuil. De l'anthropologie historique de la mémoire à la géopolitique de la culture ». In : Bergeron, Jacqueline ; Cheymol, Marc (coord.), *D'un seuil à l'autre. Approches plurielles, rencontres, témoignages*, Paris : EAC. <https://books.google.fr/books?id=IvUnDwAAQBAJ&lpg=PP1&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>
- Mollier, Jean-Yves. 2010. « Censure et création littéraire : Introduction ». In : « Cahiers de l'Association internationale des études françaises », vol. 62 n° 1, p. 275-289. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2010_num_62_1_2611 ; DOI : 10.3406/caief.2010.2611
- Nemoianu, Virgil; Royal, Robert (coord.) 1991. *The Hospitable Canon: Essays on literary play, scholarly choice, and popular pressures*, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, "Cultura Ludens".
- Noguez, Dominique. 2000. *Le grantécrivain & autres textes*. Paris : Gallimard, «L'Infini».
- Papadima, Liviu; Damrosch, David; D'Haen, Theo (eds). 2011. *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries* (articles presented in 2008 at the international conference "National Literatures in the Age of Globalization: The Issue of Canon" at the University of Bucharest). Amsterdam: Rodopi.
- Peignot, Gabriel. 1823. *Manuel du bibliophile, ou Traité du choix des livres*, Dijon : V. Lagier, [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2001483/fl.image>
- Pérec, Georges. 1978. *La Vie, mode d'emploi*. Paris : Hachette.
- Pollock, Griselda. 2007. « Des canons et des guerres culturelles ». In : « Cahiers du Genre », n° 43, 2007/2.
- Proietti, Paolo. 2014. « La littérature comparée en Italie ». In : *Comparatismes à travers le monde*, « Revue de littérature comparée », n°352, 4-2014, Paris : Klincksieck.. [En ligne] consulté le 25/04/2017. <https://apeiron.iulm.it/retrieve/handle/10808/11067/25288/Proietti%20RLC.pdf>
- Provenzano, François. 2012. « Francophonie. Idéologie, variation, canon : modèles québécois pour la francophonie littéraire ». In : *Bilan de l'apport de la recherche québécoise aux études littéraires des dernières décennies*, « Tangence », Numéro 100, p. 133–152. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1017875ar>; <http://dx.doi.org/10.7202/1017875ar>
- Raczymow, Henri. 1994. *La Mort du grand écrivain*. Paris : Stock.
- Segala, Amos. La Colección Archivos. « América : Cahiers du CRICCAL », Volume 23, n°1, 1999, p. 147-158. http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1999_num_23_1_1437 ; DOI: <http://dx.doi.org/10.3406/ameri.1999.1437>.
- Viala, Alain. 1992. « Qu'est-ce qu'un classique ? ». In : « Bulletin des bibliothèques de France », n° 1. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1992-01-0006-001>
- Vrinat-Nikolov, Marie ; Tchilingirova, Krassimira. 2006. « Création et diversification du canon littéraire bulgare (XIXe–XXe siècles) ». In : « RILUNE, Revue des littératures européennes », n° 4. Bologna: CLUEB, 2008. [En ligne] consulté le 25/04/2017. URL http://www.rilune.org/images/mono4/5_Nikolov.pdf

Ioana-Rucsandra DASCĂLU
(Université de Craïova)

À la recherche des canons littéraires féminins

Abstract: (In search of feminine literary canons) This paper explores the person of the narrator in women's writing; to this end I have analyzed the works of two women writers: Christine de Pizan (XVIth century) and Catherine Cusset (XXIst century). Christine de Pizan is one of the first women to have used the 1st person in her writings fighting for feminine emancipation and the recognition of important feminine figures in mythology and literature. Contradicting Mathéolus in her dialogues with Dame Raison, Droiture and Justice, she evokes such feminine characters as Fredegund, the Amazones, Zenobia, Artemis, Camilla, the virgin Manto etc. Finally, in the third book, where the celestial city is being built, among other saints we can find the portraits of Mary, Mary Magdalene and Saint Catherine. With Catherine Cusset, the narrator uses the 2nd person when recounting the facts in the novel. This second person stems from the author's grief, from her desire to overcome death and relive some of the experiences she and her hero, Thomas Bulot passed through.

Keywords: person, narration, feminine literature, XVIth century, XXIst century.

Résumé : L'objet de cette communication est constitué par la personne de la narration. Dans ce but j'ai analysé les ouvrages de deux femmes écrivains : Christine de Pizan (XVI^e siècle) et Catherine Cusset (XXI^e siècle). Christine de Pizan est l'une des premières femmes écrivains à utiliser la première personne dans ses écrits, essayant l'émancipation féminine et la mise en évidence de certaines figures de la mythologie et de l'histoire. La femme auteur entreprend la lutte contre Mathéolus et elle évoque dans ses dialogues avec Dame Raison, Droiture et Justice des héroïnes comme Frédégonde, les Amazones, Zénobie, Arthémise, Camille, Cloelia, la vierge Manto. En fin de compte, dans le troisième livre, où l'on construit le règne des Cieux, parmi les portraits achevés, il y a Marie, Marie Magdalène et Sainte Catherine. Chez Catherine Cusset, la narratrice s'adresse à la deuxième personne en même temps qu'elle raconte les faits. Cette deuxième personne est issue de la douleur, du désir de dépasser les limites de la mort et de remémorer le passé qu'elle a en commun avec Thomas Bulot, son héros.

Mots-clés : personne, narration, littérature féminine, XVI^e siècle, XXI^e siècle.

1. La personne de l'auteur

Dans son article *La domination masculine*, Pierre Bourdieu considère qu'entre les hommes et les femmes il existe une division sexuelle des travaux, des doctrines, des techniques du corps (Bourdieu 1990, 6). Plus les hommes ont tendance à se manifester, plus les femmes se cachent, restent dans l'ombre, se chargent de tâches moins mises en valeur. Il en va de même pour l'écriture. L'accès des femmes à la production de la littérature a été longtemps restreint et censuré ; leur liberté d'expression a été contrôlée et leurs thèmes attentivement proposés.

J'ai choisi deux femmes écrivains de deux époques éloignées pour illustrer le canon féminin et pour isoler les traits de l'écriture des femmes, depuis les premiers exemples d'émancipation littéraire féminine jusqu'à présent. Christine de Pizan, au XVI^e siècle, est l'un de rares cas à assumer la confession à la première personne dans ses ouvrages. *Le livre de la cité des dames* est un récit à la première personne et un

dialogue philosophique entre l'auteur et trois figures emblématiques idéales : Dame Raison, Droiture et Justice pour rendre la dignité des femmes en tant que personnes égales aux hommes. Au XXI^e siècle, Catherine Cusset rédige à la deuxième personne un *requiem* pour un très proche ami mort. Roman-épître, *L'autre qu'on adorait* montre, une fois de plus, que la littérature fait de l'éducation sentimentale et qu'on va de l'avant même après avoir perdu quelque chose.

2. L'écriture féminine comme force constructive

Le chancelier Gerson a le mieux décrit Christine de Pizan, en la qualifiant d'*insignis femina, uirilis femina* (femme remarquable, femme virile) pour caractériser sa manière masculine de vivre et d'écrire, de poser des problèmes sérieux et de débattre des thèmes philosophiques, religieux, politiques dans ses écrits. Le fait qu'elle vivait de ce qu'elle gagnait par son écriture, tout en étant veuve et en ayant trois enfants à élever, a certainement modifié son style et la problématique de ses écrits. Elle croit au pouvoir des femmes de réaliser des constructions durables et d'avoir « un cœur d'homme » (de Pizan 2016, 16). D'origine italienne, Christine de Pizan choisit de s'exprimer en français pour jouir d'un public féminin aussi nombreux que possible et pour qu'elle soit comprise aussi par des personnes moins éduquées. Martin le Franc, auteur du XV^e siècle, compare Christine à Cicéron et à Caton (de Pizan 2016, 79), des hommes de lettres du classicisme romain dont elle se rapprochait par le sérieux et par la force créative.

Elle est l'une des premières femmes auteurs à avoir assumé l'analyse détaillée de la condition féminine, l'affirmation de la dignité des femmes et la demande de droits égaux à ceux des hommes. Son écriture masculine a été expliquée par son veuvage qui a engendré le fait qu'elle a élevé seule ses trois enfants. D'ailleurs, dans l'histoire de la littérature universelle, Christine de Pizan est la première femme à avoir signé ses écrits de son propre nom après la poétesse grecque ancienne Sappho. Dans *Le livre de la cité des dames*, Christine est conseillée par trois dames – Dame Raison, Droiture et Justice – qui achèvent des portraits de femmes illustres, justement afin de rendre la dignité des femmes et afin de contredire Mathéolus, leur contemporain, qui ne faisait que les dénigrer et les traiter d'une manière inégale et injuste.

Le traité philosophique a été écrit à la première personne. Le style est sincère, d'autant plus qu'en ces temps-là, au Moyen Âge et pendant les siècles suivants, les femmes ne s'exprimaient pas facilement. Les confins des ouvrages féminins ont été aussi esquissés : « la chronique du quotidien, le langage de la passion, des ouvrages de dames » (Slama 1981, 51). Christine lutte contre les préjugés appliqués aux femmes par la tradition : elle évoque un ancien proverbe latin qui affirme que les femmes ont été créées rien que pour bavarder, pour pleurer et pour tisser. La dame protectrice lui réplique qu'il ne faut pas mépriser la parole des femmes, car elles ont été les annonciatrices des vérités divines, la Résurrection ayant été découverte pour la première fois par Magdalène. Dame Raison remercie Dieu d'avoir offert aux femmes la capacité de transmettre verbalement les nouvelles les plus importantes.

Christine rappelle aussi un livre écrit en latin « *De secretis mulierum* » (Sur les secrets des femmes) qui contient des commentaires sur les défauts du corps féminin,

que Dame Raison dément catégoriquement. Il semble que l'infériorité des femmes ait été un *topos* de l'Antiquité car Cicéron conseille aux hommes de ne pas se laisser subjugué par leurs conjointes qui sont des êtres inférieurs (de Pizan 2016, 135). Dame Raison rejette cette opinion, en répliquant que c'est la vertu qui rend l'homme supérieur, le sexe étant indifférent ; ce sont la bonne conduite et la recherche de la vertu qui caractérisent une personne supérieure (de Pizan 2016, 135).

Ensuite Christine déplore l'ignorance et l'ingratitude des hommes qui médisent des femmes, car le simple fait d'être nés du ventre d'une d'elles aurait dû les faire changer d'avis et susciter leur admiration (de Pizan 2016, 259). Pendant l'Antiquité, la misogynie se retrouvait chez la plupart des écrivains et des philosophes. Les habitantes de la Cité des Dames sont autant des femmes remarquables des temps anciens de Rome et de la Grèce ancienne que des représentantes importantes de l'histoire de France. Christine de Pizan propose des exemples de reines qui ont accepté de gouverner la France lorsque leurs enfants, trop jeunes, n'étaient pas à même de le faire, par exemple Frédégonde, la femme du roi Chilpéric (de Pizan 2016, 155), Blanche, la mère de Saint Loys (de Pizan 2016, 157). Parmi les personnages féminins s'enfilant dans le dialogue de Christine avec les trois dames il y a aussi des personnages mythiques, dont les Amazones qui, dirigées par Thamaris, ont chassé l'armée de Cyrus. Elles se faisaient remarquer par leur vaillance, par leur force physique et par les combats qu'elles menaient. La liste des femmes remarquables de l'Antiquité continue avec Zénobie, la reine du Palmyr, qui a été couronnée impératrice et qui a refusé les vices à la mode, en cultivant la philosophie, le latin et le grec. Une autre figure remarquable de femme est la reine Arthémise qui, une fois veuve, a été obligée de régner dans la Carie et de commencer deux guerres contre ses ennemis (de Pizan 2016, 205).

Une autre veuve est une reine de France, Frédégonde, qui, en se déguisant en homme, a accompagné ses sujets dans la lutte contre leurs ennemis ; par un piège, ils réussissent à remporter la victoire grâce à Frédégonde. Autre femme de l'Antiquité sans compagnon, Camille chassait, luttait aux côtés des hommes et n'a jamais cherché le mariage. La vierge Cloelia est un exemple fameux de courage durant les temps anciens. Elle a réussi à libérer un groupe de jeunes femmes romaines captives. La vierge a été louée par les Romains comme un exemple d'audace et de vertu, à tel point qu'on lui a érigé aussi une statue. D'ailleurs, Dame Raison dispose les figures anciennes sur les fondations mêmes de la Cité. Une autre femme qui mérite que lui soit érigée une statue, en signe de reconnaissance, est la poétesse Sappho, une femme très érudite, qui, élevée sur les cimes du Parnasse, a été présentée au superlatif par Boccacce. Lorsque Platon est mort, on a trouvé sous son coussin un exemplaire de son livre.

La vierge Manto, qui a donné le nom à la ville de Mantoue, ville natale de Virgile, s'occupait de pyromancie, en réussissant aussi à maîtriser les esprits et à les faire répondre à sa volonté (de Pizan 2016, 235). On peut citer aussi la sorcière Médée que Dame Raison présente : elle pouvait soumettre les forces de la nature et Circé, qui transformait les hommes en bêtes sauvages grâce à un élixir. D'autres femmes sont déesses : Minerve, Cérès ou Arachné (ou Arachne), qui ont été les premières à pratiquer des tâches domestiques. Droiture, la deuxième dame à prendre la parole, chargée de l'édification des murs de la Cité, veut bien continuer la construction de cet édifice des femmes illustres.

La plupart des femmes mises en vedette dans ce deuxième livre, sont des femmes de dirigeants ou de philosophes anciens qui se distinguaient par la noblesse et par la sagesse. Julie, fille de Jules César et femme de Pompéi, Xanthippe, femme de Socrate, Pompeye Pauline, femme de Sénèque, Porcia, fille de Caton. Droiture parle aussi de Clotilde, qui a converti son mari, le roi Clovis, au christianisme, amenant toute la France sur le chemin de la croyance chrétienne (de Pizan 2016, 415).

Dans le troisième et dernier livre du traité c'est à Justice de bâtir les combles des tours, le haut de la construction. La première femme qui y a été accueillie est Marie, la mère de Jésus, la reine des Cieux, accompagnée de ses sœurs et de Marie Magdalène. Le martyr de Sainte Catherine suit, la sainte qui a démontré à l'Empereur Maxence qu'il n'y avait qu'un seul Dieu, créateur des Cieux et de la Terre. Dans le troisième livre, Justice ne parle que du martyr des saintes, mettant en évidence la souffrance de ces femmes pour défendre leur croyance chrétienne, pendant les premiers siècles du christianisme ; en ne renonçant pas à leurs idéaux, elles ont gardé leur vertu intacte et sont devenues des exemples pour la postérité.

À la fin du livre, Christine, qui avait dialogué avec les trois dames, a avoué que la cité était construite de vertu et était ouverte à toute femme honorable du passé, du présent et du futur.

3. Roman-épître : *L'autre qu'on adorait* de Catherine Cusset

L'ouvrage de Catherine Cusset *L'autre qu'on adorait*, devenu rapidement canonique grâce aux prix remportés, est à la fois roman et épître, entremêlant la remémoration des faits à la réflexion postérieure sur eux.

La narratrice, Catherine, ne renonce jamais à la deuxième personne durant le roman : c'est une excellente thérapie contre le chagrin d'amour, une femme se résigne difficilement à la mort de son proche et l'acte d'écrire devient son meilleur compagnon. Il y a de la douleur, à laquelle se rajoutent la raison et la lucidité : la douleur d'avoir perdu un ancien amour et l'hommage à la vie d'un homme qui a quitté pour de bon ce monde trop tôt, à 39 ans, en avril 2008.

J'ai distingué plusieurs traits de l'écriture féminine dans le texte du roman : la raison et la lucidité, le sens de l'observation et le désir d'aller au-delà de la vie pour communiquer avec Thomas Bulot dans l'éternité. Par ce roman la femme écrivain entreprend un acte d'auto-connaissance, en arrivant même à connaître son proche, Thomas, dont il dépeint la vie. Je suis d'accord avec les affirmations d'Antoine Compagnon qui écrivait que : « Exercice de pensée et expérience d'écriture, la littérature répond à un projet de connaissance de l'homme et du monde » (Compagnon 2015, 34). Le roman de Catherine Cusset foisonne de vie, de véridicité, de rire et de souffrance. Son impact sur le public ne peut pas être indifférent : « source d'inspiration, la littérature aide au développement de notre personnalité ou à notre éducation *sentimentale* », écrit le même critique (Compagnon 2015, 62).

Catherine, de six années l'aînée de Thomas Bulot, vit une brève histoire d'amour avec le jeune homme, qu'elle domine par sa position d'enseignante à l'École Normale Supérieure, agrégée de lettres classiques. Bien que le couple ait nommé leur relation « amitié érotique » (Cusset 2016, 36), la qualifiant de « sentiment léger et joyeux »

(Cusset 2016, 36), elle a été tenue secrète devant le frère de Catherine, Nicolas. « Thomas sort avec moi depuis trois mois. Je lui avais interdit de te le dire », voilà comment le couple confesse leur liaison à Nicolas, le meilleur ami de Thomas.

Le titre du roman provient toujours de cette amitié entre copains, lorsque Thomas et Nicolas, tout jeunes, écoutaient de la musique française et américaine, interprétant des airs et des refrains, dont *L'autre qu'on adorait*. On retrouve cette chanson deux fois dans le roman : la première fois quand Thomas et Nicolas écoutaient Léo Ferré, « le vieux aux tempes grisonnantes », chanter des airs, que la narratrice intègre dans son texte : « Avec le temps... Avec le temps va, tout s'en va / Et l'on se sent blanchi comme un cheval fourbu, / Et l'on se sent glacé dans un lit de hasard/ Et l'on se sent tout seul peut-être mais... peinarde !/ Et l'on se sent floué par les années perdues... » (Cusset 2016, 25). La musique devient la complice des deux jeunes hommes, les accompagnant dans leurs voyages réels ou imaginaires.

Ensuite, la chanson de Léo Ferré est reprise lors du concert à la Villette, quand Abbey Lincoln l'interprète : « Avec le temps va, tout s'en va, / L'autre qu'on adorait, qu'on cherchait sous la pluie/ L'autre qu'on devinait au détour d'un regard / Entre les mots, entre les lignes et sous le fard / D'un serment maquillé qui s'en va faire sa nuit/ Avec le temps tout s'évanouit... ». L'insertion du vers de la chanson qui donne le titre du roman accroît la fluence et le rythme, comme s'il était fait pour la lecture, pour être prononcé.

Après la séparation de Catherine, Thomas devient le meilleur ami de celle-ci ; la narratrice connaît et juge tous les faits de sa vie, répertoriant les femmes et les postes à l'université qu'il enchaîne. Après avoir épuisé leur amour, Catherine est la confidente de Thomas qui lui donne des conseils en toute lucidité ; plus âgée et mature, elle s'implique dans la séduction d'Élisa, une Américaine de trente ans, pragmatique et moderne, qui, selon Catherine, « serait à la recherche de *Mister Right* et aurait un besoin hygiénique et une conception californienne de l'acte charnel : dépenser un surplus d'énergie et compenser un travail mental fatigant par une activité physique » (Cusset 2016, 66).

La narratrice accompagne son personnage avec une omniscience attentive et précise : après la séparation de Thomas et d'Élisa – « c'est pour son bien autant que pour le mien », avait répliqué Thomas – le lecteur fait connaissance avec Ana, la Roumaine, la copine qui s'est liée d'amitié avec Alex, le mari roumain de Catherine et qui réussissait ainsi à unir les deux proches amis. Catherine l'avouait d'ailleurs : « Toi avec ta Roumaine, moi avec mon Roumain : enfin une parfaite égalité entre nous » (Cusset 2016, 109).

La narratrice enregistre à quel point Thomas gagne de l'expérience avec chaque liaison. « Tu es plus attentif et tendre que tu ne l'étais avec Élisa : Tu as mûri. Tu ne veux pas la perdre » (Cusset 2016, 111). La figure féminine suivante est Olga, la Russe, cet enchaînement de relations éphémères causant la déprime de Thomas : « Le monde t'apparaît à nouveau sous les plus sombres couleurs. Élisa, Ana, Olga. Princeton, Reed. Les femmes, les postes t'échappent les uns après les autres ». Catherine observe de près la conduite de son ami plus jeune, son amour pour les femmes et le constate tout simplement, sans le critiquer. Comme dans le passage transcrit ci-dessus, la citation ci-après dépeint un personnage instable dont la vie intérieure contient « des montagne russes », comme l'avait remarqué la critique littéraire (Forster 2016).

Aux détails intimes de la vie du personnage s'entremêlent les informations sur ses études : deux fois rejeté à l'ENS, il choisit les Sciences-Po finalement et, peu de temps après, il part pour les États-Unis, à l'Université Columbia, pour y faire son doctorat. Le directeur qui accepte de diriger sa thèse sur Proust ne le reconnaîtra plus deux ans après la fin du doctorat : c'était un Franco-Américain, professeur à la Sorbonne et à Columbia (Cusset 2016, 102). Pressé par le temps, il passe ses journées dans les bibliothèques à étudier les livres dont il a besoin pour terminer son doctorat. Il se propose de faire une carrière, il change de domiciles et de postes, quittant Columbia pour déménager à Reed University de Portland, Oregon. Il s'enorgueillit quand il est loué et respecté par les gens : « Il est agréable, quand tu dis que tu es professeur à Reed de voir une nuance de respect teinter le regard du banquier, de l'employé de la boutique de téléphonie, du libraire ou de l'inconnue avec qui tu bavardes dans un café » (Cusset 2016, 135).

Dans l'épilogue, la narratrice ne consacre aucun respect à un mort et refuse de voir la moindre ressemblance entre celui qui était son meilleur ami et l'individu du cercueil. Par conséquent, Catherine refuse de parler lors de l'enterrement, de tenir un discours funèbre : « Je ne pouvais pas m'adresser à un cercueil et dire *tu*. *Tu* n'existes plus ». Par contre, à l'écrit, la femme écrivain a du mal à prononcer le pronom *il*, qu'elle considère distant et qui, étant une marque de l'absence, redouble la mort de l'ami chéri : « *Il* te tue encore un peu plus » (Cusset 2016, 289). La dernière phrase du roman approfondit la tristesse par la diminution de la quantité du rire sur la terre : « C'est cela que j'ai pensé à l'instant où mon frère m'a appris ta mort : qu'il y aurait moins de rire sur la terre » (Cusset 2016, 291). Une phrase où la joie et le malheur se rencontrent, où la femme écrivain s'explique.

La critique littéraire a interprété la deuxième personne du roman comme un « bouche-à-bouche » (Garcin 2016) appliqué au héros pour le ressusciter ou comme un signe de « possession, d'intimité » (Forster 2016). Le roman a reçu aussi la définition de « tombeau pour un ami suicidé » (Brigaudeau 2016), dernière preuve d'amour à la mémoire de l'ami perdu.

4. Conclusions

Dans ce texte, j'ai essayé d'éclaircir deux stratégies discursives des femmes écrivains : au XVI^e siècle Christine de Pizan écrit son traité philosophique, *Le livre de la cité des dames* à la première personne du singulier, entamant un dialogue avec les trois dames sur des sujets d'émancipation féminine. De nos jours, Catherine Cusset a conçu son roman comme une lettre, adressée à un très proche ami disparu, comme un message vers l'au-delà et comme une impossibilité de se résigner devant la mort. La modernité de Christine de Pizan s'affirme dans le courage d'écrire à la première personne et d'exprimer les appréhensions et les désavantages d'être femme. Traditionnelle et classique, Catherine Cusset retrouve l'habitude d'écrire des lettres au XXI^e siècle comme thérapie contre le chagrin d'amour. Pour la femme auteur, la deuxième personne est une aide à l'oubli et une manière d'échapper à la mélancolie et à la douleur.

Bibliographie

Textes de références

- Christine de Pizan. 2015. *Cartea cetății doamnelor* (traduction en roumain de Reghina Dascăl), Iași : Polirom.
- Cusset, Catherine. 2016. *L'autre qu'on adorait*, Paris : Gallimard.

Ouvrages critiques

- Brigaudeau, Anne. 2016. « L'autre qu'on adorait » de Catherine Cusset : tombeau pour un ami suicidé. <https://culturebox.francetvinfo.fr/livres/la-rentree-litteraire/l-autre-qu-on-adorait-de-catherine-cusset-tombeau-pour-un-ami-suicide-244695> (Site consulté fin novembre 2017).
- Bourdieu, Pierre. 1990. *La domination masculine*. In : « Actes de la recherche en sciences sociales ». Vol. 84, septembre 1990. Masculin/Féminin-2, p. 2-31.
- Compagnon, Antoine. 2015. *La littérature, pour quoi faire?*, Paris, Collège de France/Fayard.
- Duby, Georges, Perrot, Michelle (sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber). 2014. *Histoire des femmes en Occident II. Le Moyen Âge*, Paris : Éditions Perrin.
- Forster, Siegfried. 2016. Catherine Cusset : « L'autre qu'on adorait », *le coup de cœur 2016* : <http://www.rfi.fr/culture/20161223-catherine-cusset-autre-on-adorait-coup-coeur> (Site consulté fin novembre 2017).
- Garcin, Jérôme. 2016. *Catherine Cusset, à l'ami dont elle n'a pas sauvé la vie* : <https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire/20161007.OBS9526/catherine-cusset-a-l-ami-dont-elle-n-a-pas-sauve-la-vie.html> (Site consulté fin novembre 2017).
- Slama, Béatrice. 1981. *De la littérature féminine à « l'écrire femme »*. In : « Littérature », 44, numéro de décembre apud Georges Duby, Michelle Perrot (sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber), *Histoire des femmes en Occident*, II. Le Moyen Âge, Paris : Éditions Perrin.

Monica GAROIU
(Université de Tennessee-
Chattanooga, États-Unis)

Assia Djébar, une voix de l'autobiographie maghrébine

Abstract: (Plurivocal Autobiography in the Work of Assia Djébar) Assia Djébar, a Voice of North African Autobiography. This paper attempts to examine the search for personal and collective identity in the novel *Fantasia, an Algerian Cavalcade* (1985) by Assia Djébar, a leading figure of the Francophone North African literature. Testifying to Djébar's autobiographical project, this narrative is crafted as an entanglement of History, autobiography and women's discourse. Although the autobiographical writing provides a common thread through the complex structure of the novel, it is born out of a dual tension: on the one hand, that of saying "I" as a woman in a society where self-revelation is a taboo; on the other hand, that of writing in French, the adversary language, in the postcolonial context. We will especially seek to explore the challenges and paradoxes of Djébar's autobiographical narrative affirmed as a plurality of hybrid subjectivities.

Keywords: Assia Djébar, *Fantasia*, an Algerian Cavalcade, autobiographical writing, North African literature, women's voices.

Résumé: Notre étude tente d'examiner la recherche de l'identité personnelle et collective dans *L'Amour, la fantasia* (1985) d'Assia Djébar, figure de proue de la littérature maghrébine francophone. Dans ce roman qui témoigne indéniablement du projet autobiographique de Djébar, il y a un enchevêtrement entre Histoire, autobiographie et discours de femmes. Bien que l'écriture autobiographique fonctionne comme un fil conducteur à travers la structure complexe du récit, elle est née d'une double tension : d'une part, celle de dire « je » en tant que femme dans une société où parler de soi est un tabou ; d'autre part, celle de s'écrire en français, langue adverse, dans le contexte postcolonial. Notre but sera en particulier de questionner les enjeux et les paradoxes de l'écriture autobiographique djébarienne qui s'affirme comme une pluralité des instances autodiégétiques métissées.

Mots-clés : Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, écriture autobiographique, littérature maghrébine, voix des femmes.

1. Préambule

Femme écrivain, historienne et cinéaste, Assia Djébar (1936-2015) représente l'une des voix marquantes de la littérature maghrébine d'expression française. Notre analyse s'appuiera sur la dimension autobiographique du premier volet de son quatuor romanesque algérien, *L'Amour, la fantasia*, publié en 1985. Ce texte emblématique de l'œuvre plurielle djébarienne témoigne, d'une part, d'un souci linguistique accru dans l'espace multilingue postcolonial – lieu d'entrecroisement de l'arabe avec sa diglossie, du berbère et du français, langue du colonisateur – et d'autre part, d'une quête d'identité personnelle et collective dans une société où la femme est condamnée au silence, sa voix étant étouffée par les traditions androcentriques musulmanes. Néanmoins, grâce à la langue française choisi comme langue d'écriture, Djébar réussit non seulement à ressusciter les voix ensevelies des sœurs de sa tribu, mais aussi à se « parcourir » (Djébar 2008, 302), alors que parler de soi, surtout en public, est un interdit de la culture musulmane. Le tabou autobiographique devient ainsi l'un des thèmes qui parcourt son œuvre:

Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge ? Comment dire « je », puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ?... Comment entreprendre de regarder son enfance, même si elle se déroule différente ? Ne parler que de la conformité, pourrait me tancer ma grand-mère : le malheur intervient, inventif, avec une variabilité dangereuse. Ne dire de lui que sa banalité, par prudence plutôt que par pudeur, et pour le conjurer... Quant au bonheur, trop court toujours, mais dense et pulpeux, concentrer ces forces à en jouir, yeux fermés, voix en dedans... (Djebar 2008, 302)

Si jusqu'à *L'Amour, la fantasia* Djebar fuit l'écriture autobiographique, celle-ci jaillit de ce roman complexe dont les chapitres historiques sur la conquête de l'Algérie évoquée - tel un viol - qu'elle exhume en historienne, s'entrecroisent avec les chapitres autobiographiques remémorant des scènes de l'enfance et de la jeunesse de la narratrice / auteure. En outre, Djebar complète son récit par la transcription des témoignages oraux de femmes algériennes portant sur la lutte algérienne d'indépendance. Intitulée *Les voix ensevelies*, cette partie forme un contrepoint par rapport aux chapitres historiques évoquant les témoignages écrits des conquérants français à l'autre extrémité du même segment temporel de l'histoire algérienne. Djebar fait donc revivre le début et la fin de la colonisation française tout en y entremêlant des histoires personnelles.

Émaillés dans les trois parties du roman, ces épisodes autobiographiques fonctionnent comme un fil conducteur, car ils garantissent une certaine continuité à travers la structure composite de l'ouvrage. Bien que la fiction l'emporte sur la composante autobiographique, l'écriture de soi s'avère d'autant plus importante pour Djebar qu'elle est le résultat d'une longue attente – l'auteur se tourne vers l'écriture de soi lorsqu'elle approche de ses quarante-sept ans – et d'un silence scriptural de plus d'une décennie qu'elle consacre à la cinématographie et dont sont nés deux longs métrages – *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) et *La Zerda ou/et les chants de l'oubli* (1982) – la transcription desquels se trouve à la base du roman.

2. Le souci du genre : la filiation maghrébine de l'écriture de soi djebarienne

Dans un premier temps, nous allons tenter de dévoiler le questionnement générique présent dans la quête des origines chez Djebar tout en nous arrêtant sur sa recherche des formes autobiographiques de sa propre filiation. D'emblée, la quête autobiographique de Djebar, héritière des grands écrivains de la confession, peut se définir comme un souci de la continuité car elle reçoit le legs de tout un champ de réflexion qui la pousse à formuler une autobiographie différente. C'est justement ce que l'auteur signale dans un entretien accordé à Lise Gauvin :

Après tout, les premiers textes autobiographiques sont de mon pays : *Les Confessions* de Saint Augustin. C'est un Algérien, de Bône, de Annaba, qui écrit en latin alors que sa mère est dans le punique qui existe encore après la destruction de Carthage et certainement aussi le libyque, c'est-à-dire le berbère. Sautons dix siècles, [j'ajoute : du quatrième au quatorzième siècle] on a un grand auteur qu'on

considère comme l'inventeur de la sociologie, Ibn Khaldun, né à Tunis de parents andalous, à une époque où ce qu'on appelait l'Ifrykia, la Tunisie et l'Algérie formaient le même pays. Et cet homme, dans ses diverses aventures, se réfugie à un certain moment au cœur de l'Algérie et écrit également son autobiographie. [...] Quand j'ai commencé à écrire en français, j'ai rencontré ces grandes figures, qui me dépassent, mais qui me semblaient être dans une même situation de langue. (Gauvin 23)

En l'occurrence, ce qu'elle partage avec ces premiers autobiographes de son pays c'est l'écriture en langue étrangère. Mais comme l'affirme Djébar elle-même, « l'autobiographie devient une fiction » quand la langue où elle est écrite n'est pas la langue maternelle puisque cela signifie « prendre une distance inévitable » (Gauvin 23-24).

Dans la littérature maghrébine, une littérature relativement jeune, née « dans un contexte d'urgence, comme moyen d'expression d'une identité culturelle étouffée et d'une dignité humaine bafouée par de longues années de domination étrangère » (Labra Cenitagoya 211), il n'y a que quelques récits de vie que l'on pourrait classer comme des romans autofictionnels car la société islamique ignore le moi, l'Occident ayant introduit l'individualisme lors de la colonisation. On saurait évoquer ainsi trois femmes-écrivains pionnières de la quête de soi chez lesquelles le « je » se trouve néanmoins extrapolé au « nous » de la société : Djamilia Debèche avec *Leila, jeune fille d'Algérie* (1947), Taos Amrouche avec *Jacinthe noire* (1947) et Fadhma Aït Mansour Amrouche avec *Histoire de ma vie*, publiée posthument en 1968.

L'œuvre d'Assia Djébar s'insère donc dans la lignée de cette écriture féminine algérienne dont elle continue la construction subjective mais de laquelle elle se détache, toutefois, comme la première femme à prendre la plume pour s'écrire, voire « inverser l'observation et dire à l'Autre le regard que l'on porte sur lui » (Gans-Guinoune 67). On pourrait ainsi dire que sa résistance contre l'idée de parler d'elle-même dans la langue du colonisateur ainsi que son hésitation de se raconter en tant que femme musulmane ont donné naissance à un texte autobiographique plein de tensions et riche en ambiguïtés et paradoxes.

2.1 Quelques jalons théoriques

Dans un deuxième temps, il est important de mettre en relief quelques repères théoriques afin de questionner l'appartenance de *L'Amour, la fantasia* à l'autobiographie. Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie serait un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1996, 14). Le texte autobiographique implique ainsi une triple identité – celle de l'auteur, du narrateur et du personnage principal –, tout en reposant sur un accord entre l'auteur est son lecteur : le premier s'engage à ne dire que la vérité, tandis que le second peut décider de lui accorder ou refuser sa confiance. Ceci représente ce que Lejeune appelle « le pacte autobiographique » renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture du livre.

Étant donné que le cadre de la définition de Lejeune est assez restrictif et que pour celui-ci, « le pacte autobiographique » et « le pacte romanesque » sont deux modes de lecture incompatibles, il nous semble important d'évoquer un autre terme théorique,

celui d'« autofiction », lancé par Serge Doubrovsky à la parution de son ouvrage, *Fils* (1977), où il constate :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. (quatrième de couverture)

L'autofiction libère alors l'autobiographie des cadres rigides de Lejeune et la « met à la portée de tous en la désacralisant » (Gans-Guinoune 63). En effet, bien que le terme ait connu plusieurs ajustements et controverses ces dernières années, l'on retient pour notre analyse la définition initiale basée sur des exigences de référentialité : un récit « d'événements et de faits strictement réels » (Doubrovsky, quatrième de couverture).

De retour à Djébar, notre propos sera en particulier de questionner *L'Amour, la fantasia* du point de vue générique afin de trouver sa place au sein des diverses catégories de l'écriture de soi. En effet, ce texte repose inévitablement sur le vécu de la romancière, mais s'agit-il d'une autobiographie selon les critères proposés par Lejeune ou d'une autofiction dans le sens que lui accorde Doubrovsky ? Ou bien, étant donné les conditions d'écriture et de réception de l'œuvre maghrébine, sommes-nous en présence d'une écriture qui s'écarte de toute norme générique de l'écriture de soi ?

3. Le projet autobiographique djébarien

En s'appuyant sur le texte, l'on constate dès la première ligne que le récit prend une tournure impersonnelle. L'incipit annonce une narratrice anonyme qui parle à la troisième personne : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père » (Djébar 2008, 11). Si l'écriture de *L'Amour, la fantasia* émane d'un projet autobiographique, comme on l'a déjà souligné, celui-ci débute par un échec.

À la page suivante, le « je » transperce et l'on a l'impression d'arriver au pacte : « À dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier » (Djébar 2008, 12). Néanmoins, à peine annoncée, le pacte autobiographique est de nouveau nié dans le paragraphe suivant : « L'adolescente, sortie de la pension, est cloîtrée en été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école, au village ; à l'heure de la sieste, elle a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle » (Djébar 2008, 12). Puis, comme dans un jeu de cache-cache, le « je » de la première personne revient afin de rester l'instance narrative des chapitres autobiographiques des deux premières parties évoquant l'enfance et la jeunesse de la narratrice / auteure. Ceux-ci restent toutefois emmurés, barricadés par les chapitres historiques qui les contrepignent.

Dans « Voix ensevelies », la troisième partie composée de témoignages de femmes, la narratrice principale / auteure est rejointe par une multitude de narratrices secondaires qui disent « je » en racontant leur propre histoire. Plus précisément, le

«je » individuel se fond dans le « nous » collectif des femmes : l'auteur y devient écoutée et transmettrice de ces histoires féminines tout en acquérant la fonction de relier différentes sphères et d'assurer la transgression des frontières culturelles, spatiales, linguistiques et génériques de ces récits-témoignages.

En outre, l'on assiste à un retrait complet de l'écriture autobiographique en faveur de la fiction au moment où la narratrice/auteure se met à raconter la vie des autres : le « je » y devient complètement exclu du « nous » collectif afin de devenir « elles » ou « ils ». Ainsi, l'autobiographie devient-elle biographie.

Force est de constater que toutes ces déviations et hésitations qui minent le discours de soi mettent en scène un va-et-vient entre le « je » autobiographique, le « nous » collectif et les pronoms de la troisième personne : c'est ce que Najiba Regaïeg (2004, 74) appelle justement des « manifestations de l'avortement autobiographique ». Toutefois, bien que ce jeu soit joué dans le style très particulier de Djébar, ces traits ne sont point individuels mais applicables à toute écriture identitaire postcoloniale.

Face à cette contradiction de l'écriture de soi djébarienne, il est évident que l'on ne peut parler dans son cas d'autobiographie selon les critères définitoires de Lejeune pour lequel « [l'] autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien » (Lejeune 25). Même le terme d'autofiction s'avère très étroit pour circonscrire cet ouvrage hétéroclite de Djébar. Si on prend en considération son travail de sape par rapport à l'autobiographie, son refus des frontières génériques et formelles, l'on devrait s'accorder pour dire qu'il s'agit, dans le cas de *L'Amour, la fantasia*, d'une véritable invention scripturale à dimension autobiographique.

4. La langue française

Face à cet échec de l'autobiographie traditionnelle dans *L'Amour, la fantasia*, nous nous proposons désormais d'en déceler les causes. On constate alors que la responsabilité revient premièrement au choix de la langue française comme langue d'écriture. Pour la narratrice principale de *L'Amour, la fantasia*, cette langue, don du père instituteur de français, a une valeur antithétique.

D'une part, celle-ci représente la langue de sa libération corporelle – « Si je n'ai pas été cloîtrée à dix ou onze ans, c'est grâce à l'école française et cette langue m'a donné ma libération de femme. » (Redouane 38) – ainsi que la langue qui lui donne la possibilité de dire « je » dans une société qui refuse aux femmes le droit d'écrire à la première personne ; en l'occurrence, elle devient un voile qui protège du « coup de sabot à la face [qui] renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser » (Djébar 2008, 314). C'est grâce à elle que la femme dévoilée peut circuler librement à l'extérieur, dans l'espace destiné aux hommes :

Comme si soudain la langue française avait des yeux et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. (Djébar 2008, 256)

D'autre part, en tant que langue du colonisateur, le français représente la langue « ennemie », « marâtre », car elle est imprégnée des traces de violence de la guerre et du sang de ses aïeux. Chargée donc d'une forte connotation négative, elle n'est jamais capable de traduire le monde intérieur de la narratrice / auteure : « J'écris et je parle français au dehors : mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle » (Djebar 2008, 261). En outre, quant à l'expression amoureuse, la langue « adverse » reste un désert : « la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... » (Djebar 2008, 38).

C'est l'image de la « tunique de Nessus », protectrice et destructrice à la fois, qui évoque le mieux ce caractère antithétique de la langue de l'occupant qui s'avère être porteuse, en même temps, de la violence coloniale et de l'émancipation de la femme musulmane : « La langue coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien... » (Djebar 2008, 302).

En fait, *L'Amour, la fantasia* s'ouvre par la même dichotomie qui ressort cette fois de l'image de la « [f]illette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père » (Djebar 2008, 11), instituteur algérien de langue française. C'est une image-matrice à laquelle se font écho beaucoup d'autres, telle que celle qui clôt le récit représentant une autre main, coupée, ramassée dans la poussière par le peintre Fromentin, « seconde silhouette paternelle » :

Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner. En juin 1853 [...] il visite Laghouat occupée après un terrible siège. Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le 'qalam'¹. (Djebar 2008, 313)

Finalement, éterniser la voix de ces femmes mutilées par l'intermédiaire de l'écriture devient, pour Djebar, plus important que se dire. Solidaire avec cette communauté de femmes algériennes, elle se fait leur porte-parole, tout en tenant à garder et à transmettre aux générations futures cette parole féminine plurielle.

5. Conclusions

En fin de compte, l'on saurait dire que l'autobiographie djébarienne pratiquée en français imbrique la fiction, qui protège la confession comme un voile :

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules ! (Djebar 2008, 302)

¹ Plume, instrument d'écriture (en arabe).

On découle par conséquent que dans le roman *L'Amour, la fantasia*, l'autobiographie ne constitue qu'une tentative, un jeu. Celle-ci réussit néanmoins à s'affirmer, à travers une multitude d'instances autodiégétiques, comme un travail de subversion de l'autobiographie occidentale. La recherche de l'identité de Djébar s'appuie donc sur un « je » pluriel, métissé, situé à l'intérieur du discours de femmes qui finit par détrôner tout centre. Il convient cependant de mentionner que la quête autobiographique de *L'amour, la fantasia* n'a constitué pour Djébar qu'un début. Elle a continué de la hanter jusqu'à son dernier livre, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), qu'elle appelle elle-même son premier roman autobiographique.

Bibliographie

Textes de références

Djébar, Assia, 2008. *L'Amour, la fantasia*, Paris : Éditions Albin Michel.

Djébar, Assia, 1999. *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris : Éditions Albin Michel.

Ouvrages critiques

Déjeux, Jean, 1994. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris : Éditions Khartala.

Doubrovsky, Serge, 1977. *Fils*, Paris : Éditions Galilée.

Gale, Beth, 2002. « Un cadeau d'amour empoisonné : Les paradoxes de l'autobiographie postcoloniale dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar ». In : *Neophilologus: An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature*, vol. 86, no. 4, p. 525-536.

Gans-Guinoune, Anne-Marie, 2010. « Autobiographie et francophonie : cache-cache entre 'nous' et 'je' ». In : *Relief* 3(1), p. 61-76.

Gasparini, Philippe, 2008. *Autofiction – Une aventure du langage*, Paris : Éditions du Seuil.

Gauvin, Lise, 2009. *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris : Éditions Karthala.

Geesey, Patricia, 1996. « Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia* ». In : *Dalhousie French Studies*, vol. 35, p. 153-167.

Labra Cenitagoya, Ana Isabel, 2005. « Hors du harem linguistique : identité féminine et langue d'écriture chez les romancières maghrébines ». In : *Actas do i simposio internacional sobre o bilingüismo*, p. 211-221.

Lejeune, Philippe, 1996. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil.

Mathieu-Job, Martine (ed.), 2004. *L'entredire francophone*, Bordeaux : Éditions PUB.

Mathieu-Job, Martine (ed.), 1996. *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris : Éditions L'Harmattan.

Redouane, Najib/ Bénayoun-Szmidt, Yvette (eds.), 2008. *Assia Djébar*, Paris : Éditions L'Harmattan.

Regaïeg, Najiba, 2004. *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : étude de L'Amour, la fantasia et de L'Ombre sultane d'Assia Djébar*, Éditions Med Ali.

Ramona MALIȚA
(Université de l'Ouest Timișoara)

Sur les « batailles canoniques » ou les 'merveilleuses aventures' du canon esthétique

Abstract: (Since when have there been “canonical battles”? The wonderful adventures of The aesthetic canon) The tectonics of literary “tastes” throughout the centuries and their axiological implications are roughly the subject of the aesthetic canon. In all cases where it appears, the canon would be supposed by the need to put order in the chaos of the literatures. Discerning values would therefore presuppose a process of judgment and sorting. The aesthetic canon is a normative model with great value of generality and a trainer of the aesthetic “tastes” throughout the eras. By its normative components, it is an axiological landmark of an era; consequently, authors and canonical works are tools through which the aesthetic taste of the readers is formed. Our paper proposes a few working hypotheses: 1. The canon proposes an axiological model by the assumed hierarchy, by the authorized nomenclature, based on the sorting of the value. 2. The axiological sampling of translations alongside the original works aims at the radiography of the models. 3. Canonization is a cultural approach, with visible repercussions in other spheres of culture, not only in literature.

Keywords: aesthetic canon, literary canon, axiological theory, canonical battle, canonical author.

Résumé : La tectonique des goûts littéraires à travers les siècles et leurs implications axiologiques font grosso modo l'objet du canon esthétique. Dans l'ensemble des cas où il se manifeste, le canon serait censée apparaître par le besoin de mettre de l'ordre dans le chaos des littératures. Discerner les valeurs présupposerait donc un processus de jugement et de tri. Le canon esthétique est un modèle normatif à grande valeur de généralité et un formateur des goûts esthétiques à travers les époques. Par ses composantes normatives, il est un repère axiologique d'une époque ; en conséquence, les auteurs et les œuvres canoniques sont des outils par l'intermédiaire desquels on forme le goût esthétique des lecteurs. Notre communication se propose quelques hypothèses de travail : 1. le canon propose un modèle axiologique par la hiérarchie assumée, par la nomenclature autorisée, ayant pour base de tri la valeur. 2. L'échantillonnage axiologique des traductions aux côtés des œuvres originales a pour but la radiographie des modèles (à faire réfléchir). 3. La canonisation est une démarche à visée culturelle, ayant donc des répercussions visibles dans d'autres sphères de la culture, non uniquement en littérature.

Mots-clés : canon littéraire, canon esthétique, romantisme français, théorie axiologique, Madame de Staël

1. Considérations préliminaires

La Roumanie propose et offre généreusement à la réflexion de l'Europe (et pas seulement) des modèles canoniques, culturels, littéraires et linguistiques qui se retrouvent tout au long des siècles et jusqu'à la contemporanéité la plus récente, dans le monde et l'art romans, sous des formes artistiques, communicationnelles et scientifiques différentes. La présente étude s'attarde et réfléchit sur la problématique axiologique, sur les similitudes et sur les différences qui existent entre les types de canons, ainsi que sur la manière dont ces derniers se manifestent dans la littérature romantique et dans le manifeste littéraire du romantisme français : *De l'Allemagne* de Madame de Staël.

Les réponses possibles à la question relative à la qualité de l'écriture des livres impliquent, au-delà des considérations théoriques, une liste d'auteurs et de textes

choisis en fonction de certains critères. Ces choix engendrent *a priori* des processus rigoureux de tri et de hiérarchisation, même si une telle liste n'est jamais totalement exhaustive et objective, malgré les efforts de ceux qui veulent la dresser. Il apparaîtra toujours quelque chose de neuf à ajouter ou quelque chose de désuet à rejeter ; par conséquent, le canon est une sorte de *perpetuum mobile*. Défini comme une invariante axiologique, génératrice de valeur et d'émulation culturelle et/ou littéraire, le canon engendre le changement du paradigme esthétique et de l'horizon d'attente du public.

L'origine de la nomenclature autorisée des livres (on pourrait définir le canon de cette façon aussi) est religieuse et comporte plusieurs niveaux sémantiques. Un sens premier renverrait aux Livres de la Sainte Écriture qui illustrent les dogmes chrétiens et qui ont un rôle normatif bien défini pour la formation spirituelle des fidèles. En parallèle, on a avancé l'idée qu'une telle démarche est nécessaire pour le domaine laïc également : le canon profane, dérivé du religieux, envisageable pour la littérature et les arts d'origine non-chrétienne, mais porteurs de valeur culturelle à portée universelle. Défini en ces termes, le canon littéraire/artistique comporte trois aspects au moins, en rapport direct avec ses trois composantes : les beaux-arts, la musique et la littérature.

La liste canonique ou, plus précisément, le canon littéraire/linguistique/artistique n'est pas un collecteur neutre d'auteurs, de textes, de normes linguistico-pragmatiques ou bien de productions artistiques ; on ne peut pas non plus le limiter, le bloquer ou bien le cantonner à un projet initial. Le processus de changement du canon, dans tous les domaines, a pour fondement la relativité du goût esthétique qui déclenche soit des ruptures au niveau axiologique, soit de commodes harmonisations avec l'esprit de l'époque. Le but est d'imposer les invariants esthétiques qui servent de critères dans le processus de tri des textes/des productions artistiques « capitaux », à savoir les chefs-d'œuvre (qui forment le canon). Les entrées et les sorties du canon ne sont ni prédictibles, ni tout à fait explicables (par une analyse détaillée des canons précédents), car celles-ci suivent de près ou se détachent de tout rapport avec les conventions d'une époque.

Il est vraiment difficile d'estimer avec précision les implications sociales et linguistiques d'un paradigme esthétique ; mais il est bien évident que le passage d'un courant culturel à un autre engendre, d'une manière plus ou moins visible, une « bataille canonique », à un degré différent d'intensité qui veut, à tout prix, imposer un autre type de valeur. Le canon culturel - la synthèse trans-littéraire - est le répertoire le plus abstrait de tous les types de canon : esthétique, littéraire, linguistique, artistique, puisque ce concept prend pour fondement un système général de principes théoriques selon lesquels une mouvance culturelle ou un courant littéraire retracent ses modèles à suivre.

En linguistique et *a fortiori* en grammaire, l'équivalent du canon littéraire ou artistique se traduit par la « norme » ou la « règle » considérée comme un système standard obligatoire, mais aussi comme un modèle. La norme linguistique est conditionnée dans la plupart des cas par le contexte socio-politique imposé par les autorités à une époque historique donnée. Ses illustrations concrètes se présentent souvent sous la forme d'un jeu assumé entre obligation et acceptation. L'analyse diachronique de la norme linguistique, les types de standard et de règle, leurs exceptions, ainsi que les déviations de la norme et les écarts par rapport au standard en tant que cas particuliers de la langue,

etc. pourraient faire les pistes éventuelles de compléter le présent article. L'étude de la didactique des langues romanes pourrait profiter pleinement de ces approches linguistiques.

2. L'étymologie du terme de *canon*

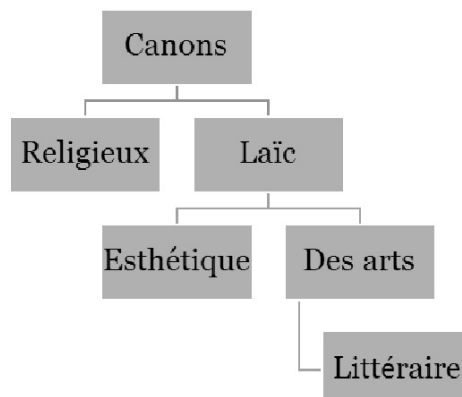
Le français enregistre le terme tel quel à partir du XIII^e siècle. Passons en revue d'une manière systématique sa richesse linguistique :

- (a) la règle, le dogme ecclésiastique en parlant des décisions des conciles;
- (b) la liste d'auteurs considérés comme modèles du genre (par exemple, le canon grec : les dix orateurs attiques édités par les érudits d'Alexandrie) ;
- (c) la règle ou le principe général, le critère, la norme linguistique, l'axiome (à titre d'exemple les canons logiques, grammaticaux ou critiques, le système linguistique standard obligatoire) ;
- (d) le catalogue des Saints reconnus par l'Église catholique ;
- (e) l'ensemble de livres admis comme divinement inspirés;
- (f) la partie de la messe qui va de la préface au Pater et le tableau sur lequel sont écrites certaines prières de la messe;
- (g) dans les beaux-arts, la règle des proportions attribuées à la figure de l'homme et à celle des animaux;
- (h) en musique, la sorte de fugue qu'on nomme perpétuelle où les voix, partant l'une après l'autre, répète sans cesse le même chant ;
- (i) en imprimerie, les gros caractères.

Dès la première vue, on observe que le dessein du canon est l'ordre et que l'idée de nomenclature autorisée des livres est d'origine religieuse, le premier sens qui est détaillé en bas.

3. Taxinomie des canons

Ce schéma normatif qui détaille les types de canons met en relief l'évolution même du terme de *canon*. Cette taxinomie qui nous appartient présente le canon comme un *Janus Bifrons* où les dénominateurs communs sont la normativité, l'évaluation et



l'ordre. Le canon, quel que soit son type, établit une échelle axiologique dont le seul critère est la valeur. Sans vouloir donner ici une description minutieuse des composantes de chaque canon, nous essaierons d'en surprendre le trait de chacun.

- (a) Le dogme ecclésiastique (les décisions des conciles y comprises), l'ensemble des livres admis comme divinement inspirés et le catalogue des Saints reconnus par l'église forment le canon religieux. (Ex. une prière canonique : Notre Père)
- (b) Le canon esthétique est la synthèse trans-littéraire faite des principes engendrant un paradigme littéraire ou artistique (à savoir dans les beaux-arts).
- (c) Le canon littéraire est la concrétisation en littérature du canon esthétique sous la forme d'une liste / nomenclature autorisée des grandes œuvres et auteurs éternels de la culture humaine ou la collection des textes destinés à l'enseignement. Ces auteurs et leurs œuvres ont la force créatrice d'influencer toute une littérature à venir.

4. Panorama théorique : traits du canon

Le canon est un modèle normatif à grande valeur de généralité et un formateur des goûts esthétiques à travers les époques. C'est ce que Madame de Staël (un des premiers théoriciens du romantisme européen) propose dans ses essais : *De la littérature* (1800) et *De l'Allemagne* (1810), lorsqu'elle parle de *l'esprit d'une époque* et qu'elle soutient que le génie est capable d'entamer une *nouvelle orthodoxie littéraire*. *In nuce*, il y va des canons esthétiques romantiques dont le génie et l'originalité iconoclaste sont un critère de tri. Nous remarquons trois traits du canon, détaillés en bas :

- (a) Il est l'expression de la norme, de la règle et de l'ordre dans les littératures et dans les beaux-arts.
- (b) Il est un repère axiologique d'une époque artistique et littéraire.
- (c) Les auteurs et les œuvres canoniques (identifiables dans les canons littéraires et artistiques) sont des outils par l'intermédiaire desquels on forme le goût esthétique des lecteurs. L'enseignement en profite pleinement.

Le canon serait censé apparaître par le besoin d'apprivoiser et de mettre en ordre 'le chaos' des littératures et des arts. Discerner les valeurs présuppose un processus de jugement et de tri. Les réponses à la question « quels sont les bons livres ? » exigent toujours une liste à entamer, donc un processus de sélection et de hiérarchie à la fois. La tectonique/dynamique des goûts littéraires à travers les siècles et leurs implications axiologiques font *grosso modo* l'objet du canon.

Le canon apporte la ré-restauration de la valeur dans une époque des troubles esthétiques¹. Il y va de la ré-restauration ainsi que de la restauration de la valeur. C'est un processus à deux pistes complémentaires et qui aspire, à travers une description minutieuse et d'une extrême rigueur, à la saisie la plus directe possible de l'espace de l'enseignement, tout en opposant, par cette leçon qui se veut totale, mais virtuelle, la littérature de la première étagère et celle de basse condition, mais vendable. Ce n'est pas un pur hasard ni une question de pure appréciation axiologique si durant

¹ Nous faisons référence ici aux temps marqués par des idéologies qui ont la tendance d'imposer un canon factice, soumis aux contraintes de la politique du jour : l'époque napoléonienne ou bien plus tard l'idéologie communiste dans les pays de l'Europe de l'Est.

le processus de canonisation le rapport entre la composante paralittéraire, soit-elle idéologique ou financière (trouvée périssable), et les éléments intra-littéraires, se trouve sensiblement modifié en faveur des derniers. Le canon est le miroir de la valeur reflétant l'exceptionnel, il montre ce qui ne peut pas être moralisé, ce qui se vend mal ; il contredit les best-sellers qui jouent la carte de l'évidence du visible : l'argent et le profit des librairies.

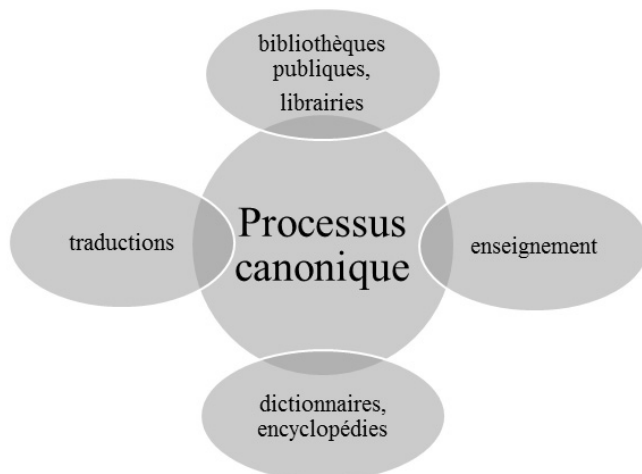
Notre point de vue est que la situation de l'œuvre ou de l'écrivain dans le canon se fait en fonction de quelques critères :

- (a) Le manque d'obéissance à l'horizon d'attente du public, à savoir la série des œuvres auxquelles le lecteur s'attend habituellement est interrompue ou dépassée, soit par la thématique, soit par les techniques d'écriture ;
- (b) La rupture avec la règle esthétique universellement acceptée ;
- (c) L'originalité consciencieusement cherchée, iconoclaste, propre aux génies réformateurs ;
- (d) L'attitude sur l'art, délibérée à part, susceptible d'écraser tout un système de penser qui caractérise une époque.

5. Formation des canons esthétiques

Le schéma directeur d'en bas essaie de répondre à la question : quels sont les paramètres à l'aide desquels on fait la canonisation ? Qu'est-ce qui nous démontre la sortie ou l'entrée dans le canon de l'époque? Il s'agit des outils identifiables dans ce qu'on appelle « la veille culturelle ». La *nouvelle orthodoxie littéraire*, selon le mot de Madame de Staël, est mesurable par le prisme de ces quatre éléments : traductions, enseignement, présence dans des librairies et bibliothèques publiques, citation/présence dans des dictionnaires et des encyclopédies. Expliquons-nous :

Les traductions sont une halte obligatoire dans le 'commerce d'idées', vu que dans une vie biologique unique lire toutes les littératures c'est une impuissance physiologique. La formation du goût esthétique élevé est due à l'école de la valeur ('le voisinage' obligatoire des chefs-d'œuvre). Le canon a pour but la radiographie des modèles (pas à



suivre en aveugle, mais à faire penser). La canonisation est une démarche à visée culturelle, donc il a des répercussions dans la culture en entier, pas uniquement en littérature. La présence/la citation des textes et des auteurs canoniques dans des dictionnaires, dans des encyclopédies et dans des bibliothèques publiques. En ce qui concerne la présence des auteurs canoniques dans les librairies, il faut faire la différence entre les best-sellers (littérature vendable) et la littérature canonique, parfois moins vendue.

6. Exemplification des canons esthétiques. Le cas du romantisme

Les faiseurs des canons littéraires et esthétiques sont les voix critiques pertinentes du courant littéraire en cours : les écrivains, les critiques d'art, les chefs de file, les leaders des cénacles littéraires, en un mot l'intellectuel avisé, fin connaisseur de l'actualité littéraire, actant principal dans l'arène de la contemporanéité. L'homme romantique² a été, pour ce courant culturel, un tel modèle intellectuel créateur de canons. La génération des années 1830 (quand le romantisme bat son plein) avait deux choix :

- (a) Les uns se mettent à l'écart d'une telle société et choisissent la marginalisation sans gloire, liée à une éternelle bohème (l'attitude peinte par Nerval dans le premier chapitre de *Sylvie* où les composantes métaphysiques et sociales du mal du siècle sont mises en évidence). Cette attitude (l'abandon ou la résignation) est à l'origine de la doctrine l'Art pour l'Art. Ce sont les génies inadaptés qui se caractérisent par une attitude de fuite.
- (b) D'autres s'emploient à changer cette société, s'engagent dans le combat politique comme Alphonse de Lamartine ou bien Victor Hugo (*Les Rayons et les Ombres*, 1840, I, *Fonction du poète*). Ce sont les 'Titans' révolutionnaires et se caractérisent par une attitude de lutte.

Quelle que soit son attitude devant le monde, l'homme romantique se caractérise par :

² Afin de mieux surprendre les traits de celui qui a créé les canons esthétique et littéraire de son époque, nous esquissons en quelques lignes le profil de l'Homme des Lumières (cette présentation antithétique servira de guide). Le sens littéral de l'homme de Lumière, cela veut dire fait ou issu de lumière, est soutenu, à l'époque des Lumières par deux symboles manifestes : l'homme libre et libéré des angoisses et l'homme - le centre de l'Univers, voire son maître. La Raison, consciente de ses pouvoirs, se libère du dogme et est à la recherche de la Lumière. Les forces mystérieuses de l'ombre et du rêve sont vaincues. L'explication scientifique et l'expérimentation mènent de front toute une mentalité issue du besoin de conquérir l'Univers et ses composants. Ignorer les canons et les dogmes religieux équivaut dans l'empire de la Raison à pousser les limites au-delà du monde connu. L'Homme des Lumières recompose une vision dichotomique sur le monde fait des protagonistes (actants) et des acteurs passifs (spectateurs regardant la scène / les scènes où les protagonistes jouent leurs rôles qui influencent de même les vies de tous les membres de la société, actifs ou passifs). L'élite et le reste. Les masses ou la foule sont guidées par le sommet de la pyramide sociale, par le groupe rétréci des intellectuels reconnus (des érudits, des lettrés, des philosophes) réunis dans des sociétés académiques, scientifiques ou philosophiques, des salons, des universités, des structures de la Maçonnerie (dans l'Empire Austro-Hongrois, par exemple). L'Homme des Lumières croit à l'idée que c'est bon de savoir un peu de tous les domaines, de s'intéresser un peu à tout, puisque les pouvoirs de la Raison humaine sont généreux et presque illimités. L'image de l'amateur dilettante, cultivé et curieux de tout ce qui se passe autour de lui se dresse au long du siècle à côté de l'image des lieux où eux, les savants font leurs expérimentations : les laboratoires, les observatoires, les maisons bourrées de toute sorte de curiosités cueillies de la nature. Ces images témoignent du sens nouveau, scientifique et philosophique à la fois du siècle. Certes, le progrès des sciences en particulier et des connaissances en général est l'acquisition du siècle.

6.1. Une position d'exclu. L'individualité marque une différence qui est toujours une supériorité.

6.2. Le déchirement : qu'il soit un personnage atteint du 'mal du siècle' comme les héros de Musset ou de Vigny ou, au contraire, qu'il corresponde à l'incarnation de la force et de la bravoure comme le type hugolien, l'homme romantique aime vivre dans le malheur et en mourir.

6.3. L'idéalisme et le désespoir. L'attachement à une certaine éthique fait se prolonger les difficultés intérieures à l'extérieur. La fin étant nécessairement malheureuse, l'idéalisme conduit au désespoir.

6.4. La révolte. L'homme romantique est, avant tout, celui qui dit non, qui brave le Ciel, le destin, en oscillation permanente entre le refus et le renoncement.

6.5. La métanoïa, cela veut dire le renouvellement des mentalités, c'est son domaine préféré. Choquer l'horizon d'attente du public c'est un premier exercice d'instaurer les nouvelles structures axiologiques. Il se voit et se veut transformé, mais la société également. L'homme romantique veut remplir le vide créé, issu de la désuétude des valeurs trouvées surclassées, dépassées et inappropriées par rapport au nouvel esprit de l'époque. Entamer un processus qui consiste à mettre en doute la pérennité d'un système mental et axiologique qui dure de plus d'un siècle c'est revisiter d'un œil critique les Lumières. C'est ce que l'homme romantique propose par la métanoïa (nous allons la détailler plus loin).

Qu'est-ce qu'il a créé en matière des canons esthétiques, l'homme romantique³ ? Sans vouloir dresser une liste exhaustive, nous esquissons ici les points principaux formant l'esthétique romantique :

- (a) Le culte du moi individuel ;
- (b) L'évasion dans le passé, dans la tradition et le refuge dans le rêve ;
- (c) La contemplation de la nature ;
- (d) Le spécifique national, la couleur locale ;
- (e) Les préoccupations pour le folklore ;
- (f) La liberté totale dans l'acte créatif, l'abolition des règles esthétiques ;
- (g) L'enrichissement et l'élargissement de la langue littéraire, le culte pour l'antithèse et pour l'hyperbole ;
- (h) Le goût pour le mystère et le fantastique ;
- (i) L'âme romantique et ses traits : le repli⁴ et le double ;

³ Organisés dans des cénacles, les Romantiques ont créé des écoles littéraires à travers l'Europe. En voilà quelques-unes : L'école littéraire d'Iéna : Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck. L'école de Heidelberg : Clemens Wenceslas Brentano, Ludwig Achim Von Arnim. L'école de Berlin : Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Heinrich Heine. Le Groupe de Coppet, Suisse : Madame de Staël, Benjamin Constant, Humboldt, les frères Schlegel, Prosper de Barante. France : Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Victor Hugo et la bataille pour Hernani en tant qu'école littéraire. Les cénacles littéraires de Charles Nodier et de Victor Hugo. Angleterre : Walter Scott, George Byron, Percy Bysshe Shelley. Italie : Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi. Russie : Alexander Pouchkine, Mikhaïl Lermontov. Hongrie : Petöfi Sandor. Pologne : Adam Mickiewicz. Roumanie : Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu. États-Unis : Edgar Allan Poe.

⁴ L'autoscopie comme procédé de compréhension et d'investigation de l'âme romantique agitée par son double : « Une fois peut-être quelqu'un dira sincèrement tout ce qu'il [le cœur] a senti, et l'on sera tout étonné d'apprendre que la plupart des maximes et des observations sont erronées, et qu'il y a une âme inconnue dans le fond de celle qu'on raconte. » Staël 1813, t. II, III^e partie, le XVIII^e chapitre, p. 215 : « De

- (j) Les caractères du naïf (l'émotion spontanée qui ne moralise pas) ;
- (k) Le beau sans but (idéel) ;
- (l) La mission prophétique des *Poeta Vates* ;
- (m) Les liaisons complexes entre la littérature et la philosophie, entre la littérature et l'histoire ;
- (n) La primauté de l'imaginaire, de la sensibilité et du sentiment ;
- (o) Le mélange des genres littéraires (*lyrique* : l'élégie, la méditation, le poème philosophique ; *épique* : la ballade, le poème épique, la nouvelle historique ; *dramatique* : le drame).

L'essai *De l'Allemagne* écrit par Madame de Staël est le manifeste théorique de la première école littéraire romantique française, le Groupe de Coppet, où l'esthétique romantique s'impose. Cet échafaudage esthétique (détaillé en haut) construit un système allomorphe et auctorial⁵, donc méta-textuel, afin d'illustrer l'avènement d'une grille théorique combinatoire / expérimentale qui permet d'établir une déclinaison subtile et précise des différent(e)s époques / courants d'écriture. Il ne s'agit pas dans ce cas-ci d'un inventaire complet de tous les côtés relationnels romantiques repérables chez Madame de Staël, mais nous en avons opéré une sélection des principaux dont la formulation se retrouve dans *De l'Allemagne*. Pour être plus précis, les sources concrètes sont : les *Observations générales* qui ouvrent l'essai, la seconde partie de l'essai (*La littérature et les arts*), l'analyse du roman *Woldemar* de Jacobi et le chapitre portant sur *Jacobi* même de la troisième partie.

La nouvelle orthodoxie littéraire envisagerait chez Madame de Staël une architecture processuelle d'un courant (la prise de conscience critique) et aurait pour repères / canons esthétiques ces concepts qui retracent un cheminement littéraire menant les romantiques (de la première ou de la seconde vague) aux œuvres protéiformes indéniables, mais ayant le même but : rompre avec le décadentisme des Lumières. Instaurer d'autres canons tient à la construction et déconstruction qui font l'avers et le revers de la logique binaire à laquelle se soumettent la création et la théorie de la création (Madame de Staël élabore et déclenche des concepts-moteur).

Les histoires littéraires enregistrent *De l'Allemagne* comme un des manifestes théoriques romantiques à côté de *De la littérature* et pour cause. Il y va en effet d'un livre issu d'un cénacle littéraire (le Groupe de Coppet) autour duquel on peut parler de la première vague du romantisme français, avant les écoles littéraires de Charles Nodier et de Victor Hugo (une vingtaine d'années plus tard). Si la 'bataille pour Hernani' est qualifiée de « bataille canonique » romantique en France, selon la terminologie de la théorie axiologique, alors la première en serait *De l'Allemagne* et les circonstances historiques de sa parution : les épisodes 1810 et 1813. Le sens de la mutation esthétique englobe la transgression des normes, des codes littéraires en vigueur, cela veut dire des Lumières dont Madame de Staël conteste la pérennité.

la disposition romanesque dans les affections du cœur ».

⁵ Étymologiquement, *auctor* désigne le garant de la validité d'un témoignage ou d'un récit. Par conséquent, le *système auctorial* devrait définir les vues esthétiques responsables et autoritaires construisant les canons esthétiques d'une époque.

7. Qui instaure les canons chez les romantiques ? Les *Poeta Vates*

Si nous voulions répondre en un mot à cette question, nous pourrions dire simplement : le créateur des chefs-d'œuvre. Dans l'essai *De la littérature* la Dame de Coppet remarque : « La communication habituelle de tous les hommes distingués, leur réunion dans un centre commun, établit une sorte de législation littéraire qui dirige tous les esprits dans la meilleure route. » (Staël 1999 (b), 256)

Les génies créateurs formeraient donc 'le tribunal littéraire' qui instaure l'exceptionnel des chefs-d'œuvre. Madame de Staël dresse à travers son essai toute une théorie sur l'homme de génie qui gagne quelques hypostases différentes, composant l'image de l'artiste complet. La mission de *Poeta Vates* et de *la haute littérature* empruntent le ton prophétique et agissent en tant que phare pour le social. *Poeta Vates*⁶-cette structure latine est formée des deux termes apparemment incompatibles et couvre au moins quatre sens à partir des termes latins ayant la même racine : prophète, augure, prévision, poète. Les traits sémantiques protéiformes convergent néanmoins vers la même fonction : une voix qui prédit, qui a le Verbe, de révélation et d'injonction. Les *Poeta Vates* ont reçu la mission d'accompagnateur et guide spirituel de l'humanité moderne. Le messianisme devient, à force de cela, une condition *sine qua non*, qui suit la même tendance touchant à l'oxymore païen-chrétien qui permet des associations surprenantes de type Prométhée - Jésus.

Madame de Staël se fait ainsi une haute conception de l'écrivain et du poète qui deviennent créateurs à leur tour dans la découverte du monde et de la vérité. Ainsi une image grandiose de l'écrivain se dessine-t-elle, prenant cet homme pour guide et prophète, image qui s'épanouira parmi les générations romantiques de plus tard. C'est là l'idée selon laquelle la littérature est considérée d'emblée comme sacrée. Elle a de la littérature, comme de la religion, une conception utilitaire : il faut que les écrivains guident et forment le goût esthétique de leur époque par la création, par le tri et par les modèles que les chefs-d'œuvre imposent.

7.1 Quel est le rôle des *Poeta Vates* et de leurs chefs-d'œuvre dans la société ?

Une fois établis les membres du 'tribunal littéraire', à savoir les faiseurs des canons esthétiques, Madame de Staël tâche de définir le test de la canonicité qui assure la pérennité de l'œuvre et, par conséquent son entrée dans le canon littéraire de l'époque. L'œuvre, sortie de son contexte paralittéraire, devient un modèle *ad usum delphini*, cela veut dire destiné à former le goût esthétique de la génération suivante : dans ce cas-ci celle romantique. L'alchimie du chef-d'œuvre décrit deux volets intra-littéraires et, par conséquent, ils défient les limites de l'horizon d'attente du public : l'exceptionnel (l'extraordinaire, le sens étymologique du terme : au-delà de l'ordre, des canons en vigueur, en deçà de la norme unanimement acceptée) et la relativité des goûts esthétiques. Le rapport qui s'établit entre cette alchimie dont l'élément incantatoire est le génie créateur, et la réception décrit la métanoïa⁷, cela veut dire la métamorphose ou le renouvellement

⁶ La structure est formée de deux termes : *poeta, ae* = poète, artisan, maître, et de *vates, -is* = oracle.

⁷ Dans le Nouveau Testament ce terme comporte la signification de changer d'opinion, regretter, s'affliger de quelque chose. La métanoïa comporte un changement de conduite ou de statut à l'avenir et qui pourrait être en principe pour le pire ou pour le mieux. Les deux termes : *métanoëō* et *métanoïa* s'appliquent à l'attitude des incroyants et des pécheurs faisant retour à Dieu. Ils sont chargés d'une densité théologique

mental et des idées. Si le processus canonique traduit l'exercice de la métanoïa, alors *De l'Allemagne* en est le premier des paliers romantiques. Le renouvellement de la pensée par rapport au siècle des Lumières, dont les limites politiques, morales, sociales, religieuses, esthétiques, ressenties trop étroites, doivent être surmontées, embauche une transformation qui consiste à dépasser et à ne plus répéter les *fautes* (il faut lire les normes, trouvées trop restrictives) du siècle passé. Métamorphoser la mentalité d'une société c'est la convertir à un nouvel esprit, plus audacieux et radicale qui 'se moque' des préjugés du siècle des Lumières. Proposer des grilles interprétatives, des paramètres moraux, les critères axiologiques, des canons esthétiques et des structures mentales nouvelles, voilà les traits protéiformes indéniables du concept de *métanoïa*.

Les formateurs du goût esthétique (des œuvres et des auteurs qui ont dépassé l'horizon d'attente esthétique de l'époque, donc canoniques) peuvent offrir des réponses pertinentes à la question : que choisir en matière de littérature afin de former un goût esthétique élevé ? Conçu en esprit iconoclaste, cet essai pose le problème de la source d'une littérature viable qui puisse dépasser le test du temps : l'influence mutuelle des littératures. Le sens d'une telle influence serait d'admirer, de se familiariser avec des productions géniales, mais pas d'imiter et moins encore de copier. Ces modèles de l'exceptionnel donnent à penser, puisqu'ils assurent le « commerce d'idées » dont Madame de Staël parle magistralement dans son essai *De l'esprit des traductions* qui paraîtra à Milan en 1816 : « La circulation des idées est, de tous les genres de commerce, celui dont les avantages sont les plus certains. »

Le sens de cette influence réciproque serait de modifier les idées nouvelles *sui generis* : « Il se pourrait qu'une littérature ne fût pas conforme à notre législation du bon goût et qu'elle contînt des idées nouvelles dont nous pussions nous enrichir en les modifiant à notre manière. » (Staël 1999 (a), 48)

Incontestablement, l'exercice de conversion mentale et esthétique que métanoïa propose engage le volet de la création originale aussi, au-delà de la traduction des chefs-d'œuvre des littératures européennes. En deçà du sens admiratif / contemplatif des modèles, la métanoïa implique le sens constructif / productif de l'écriture iconoclaste. Afin de désambiguïser sa réception, de diminuer le risque global de se voir mal entendue, Madame de Staël a exploité les attributs du génie créateur en tant qu'actant / législateur de la métanoïa dans la société. Les *Poeta Vates* relèvent l'ensemble des métamorphoses que l'auteur a subi à travers la création (par déconstruction et puis ré-création, comme dans un ouvroir mental).

Nous constatons que l'Allemagne et les Allemands forment un rapport de trois paliers sur lesquels s'appuient les démarches valorisantes de Madame de Staël. Même s'il s'agit d'une lecture bien présentifiée (ancrée dans son époque vivante, c'est-à-dire avec un regard et un examen bien particularisés sur la littérature et le caractère des Allemands de sa contemporanéité), les assertions, les jugements et les conclusions visent un contexte littéraire européen. Si elle veut généraliser, c'est que le phénomène canonique vise l'Europe littéraire en entier. Pour la Dame de Coppet, l'Allemagne littéraire et les

nouvelle, exhortant à la conversion au christianisme. Le changement envisagé est celui de l'âme, de l'homme tout entier (créature nouvelle) qui se purifie et se transforme, qui métamorphose sa vie. Il est significatif que l'impératif présent μετανοείτε, *métanoieité*, exprime toute la prédication de Jean Baptiste au désert, associé à la foi, à l'entrée dans le royaume de Dieu et à la purification des péchés.

Allemands sont un prétexte : l'Allemagne littéraire est une raison alléguée pour justifier son entreprise esthétique. C'est une occasion de faire penser, de provoquer la discussion, les commentaires personnels, généralisant l'esthétique romantique européenne. Citons pour exemple *L'influence de la philosophie allemande sur les littératures et les arts* : le chapitre IX de la III^e partie. Cette démarche ne vaut que pour une littérature qui entend relever essentiellement de l'ouverture, qui sait s'ouvrir. Ce rapport entre l'ouverture des sociétés (entendue comme manifestation de la multi-culturalité, initiée par les intellectuels) et le terme de *nation* (entendu comme creuset des traits identitaires spécifiques à une conscience ethnique) est mis en évidence par Madame de Staël sous la forme d'une métaphore qui renvoie à la Grande Muraille de la Chine :

[...] je vais exposer, en littérature comme en philosophie, des opinions étrangères à celles qui règnent en France : mais soit qu'elles paraissent juste ou non, soit qu'on les adopte ou qu'on les combatte, elles donnent toujours à penser. Car nous n'en sommes pas, j'imagine, à vouloir élever autour de la France littéraire la grande muraille de la Chine pour empêcher les idées du dehors y pénétrer. (Staël 1999 (a), 47)

8. Conclusion

Notre analyse s'est proposée d'identifier les mécanismes intrinsèques du processus de changement/formation des canons esthétiques et littéraires en général, et romantiques en particulier, en usant d'un essai staëlien fort influent à son époque littéraire. Cette démarche critique sur la théorie axiologique a eu deux buts :

Primo : définir les repères, les faiseurs et les critères de la formation des canons (esthétiques et littéraires).

Secundo : exemplifier les canons et les écoles littéraires romantiques et analyser certains aspects de l'essai *De l'Allemagne* tenant à la théorie axiologique. Cet essai est un 'ouvrir', selon nous, des canons romantiques : le corpus/synthèse trans-littéraire du romantisme naissant (les maîtres et les chefs-d'œuvre).

Doubles sont les visées du canon qui nous intéresse dans l'immédiat, puisqu'elles engendrent des démarches qui s'appliquent visiblement dans le processus du changement des canons esthétiques d'une époque : la formation du goût esthétique élevé (qui est due à l'école de la valeur ; c'est-à-dire 'le voisinage' obligatoire des chefs-d'œuvre) et la radiographie des modèles (l'enjeu n'est pas d'imiter, mais de surprendre l'originalité qui puisse servir de modèle). Le sens est que les modèles ne sont pas à suivre, mais à faire penser et cela se fait dans l'école de la valeur et des modèles par l'entremise d'une conscience critique qui se prononce et s'implique dans l'expertise de son actualité littéraire ; la Dame de Coppet⁸ a été un esprit iconoclaste appartenant à cette 'race' d'intellectuelles (parfois en cours de disparition).

- (a) Sans se vouloir injonctif, ni moralisateur le canon propose au public intéressé un modèle esthétique par le paradigme qu'il engendre, c'est-à-dire l'écriture spécifique d'un courant littéraire.

⁸ Madame de Staël a été désignée par cet appellatif en tant qu'hôtesse du Groupe de Coppet créé par elle-même. Le premier qui a désigné le Groupe de Coppet comme tel a été Carlo Pellegrini 1938. *Il Gruppo cosmopolita di Coppet*, Firenze, F. Le Monier.

- (b) Le canon propose un modèle axiologique par la hiérarchie assumée, par la nomenclature autorisée, ayant pour base le tri et la valeur.
- (c) Le canon propose un modèle identitaire qui renvoie aux mentalèmes ethniques qui décrivent les particularités de la littérature d'une nation au-delà des courants littéraires. Ici c'est le cas bien individualisé de la première partie de *De l'Allemagne* où Madame de Staël parle de l'art, de la littérature et des mœurs des Allemands.

Les résultats visibles de la métanoïa dans la société romantique (c'est-à-dire les irradiations de la démarche canonique opérée par *De l'Allemagne*) est un sujet qui pourrait faire l'objet d'une étude à part, tellement il est vaste.

Bibliographie

Textes de références

Staël, Germaine de. 1999. *De l'Allemagne*, Paris, Flammarion (a).

Staël, Germaine de. 1999. *De la Littérature*, Paris, Flammarion (b).

Ouvrages critiques

Bloom, Harold. 1994. *Canonul occidental*, București, Univers.

Mincu, Marin (coord.), *Canon și canonizare*, Constanța, Pontica, 2003.

Malița, Ramona. 2011. *Le Groupe de Coppet, un ouvroir de la construction/déconstruction des canons esthétiques*, Saarbrücken, EUE.

Marx, William. 2003. « Les canons ». In : Marcoin, François Francis, *L'admiration*, Artois Presses Universitaires.

Pellegrini, Carlo. 1938. *Il Gruppo cosmopolita di Coppet*, Firenze, F. Le Monier.

Saint-Jacques, Denis, (dir.). 2000. *Que vaut la littérature ? Littérature et conflits culturels*, Québec, Nota Bene.

***Débat autour du terme de *canon* et de ses implications esthético-littéraires organisé dans les revues roumaines

« Familia » et « Paradigma » dans des numéros thématiques : « Familia » nos.11-12 / 2001 et « Paradigma » nos. 2-4 / 2001 ; 1, 2-4 / 2002 ; 3-4 / 2003.

Ioana MARCU
(Université de l'Ouest de Timișoara)

La littérature issue de l'immigration maghrébine entre contre-canon et canon littéraire

Abstract: (North African Immigrant literature in France between counter-canon and literary canon)

From the 1980s, writers from North African immigration brought into the literature a space, a language, characters and specific themes, without which their writings would not be individualized in the rich French literary landscape. These characteristics - to make speak a space and peripheral characters (the suburbs / immigrants and their descendants, young girls condemned to silence, unemployed, scum, etc.), lend them a language claiming the street, to propose problems borrowed from the daily reality of the cities (racism, delinquency, the status of women, the confrontation between modernity and tradition, etc.) - allowed these authors to create a literary counter-canon in relation to literature French circulating, standardized and often rigid. One of the most appreciated representatives of this extraordinary literature is Rachid Djaidani. In our contribution, we propose to analyze how his novel *Boumkoeur* (1999) can pass easily from the status of literary counter-canon (highly oralised writing, infamous characters, rotten space) to that of literary canon (written language of writing and mastered, writing as “experimental process”, symbolic space, etc.).

Keywords: Literary counter-canon, immigration, language, space, periphery.

Résumé : À partir des années 1980, les écrivains issus de l'immigration maghrébine font entrer dans la littérature un espace, une langue, des personnages et des thématiques spécifiques, sans lesquels leurs écrits ne s'individualiseraient pas dans le riche paysage littéraire français. Ces caractéristiques – faire parler un espace et des personnages périphériques (la banlieue / des immigrés et leurs descendants, des jeunes filles condamnées au mutisme, des chômeurs, la racaille, etc.), leur prêter une langue se réclamant de la rue, proposer des problématiques empruntées à la réalité quotidienne des cités (le racisme, la délinquance, le statut de la femme, la confrontation modernité / tradition, etc.) – ont permis aux auteurs intrangers de créer un contre-canon littéraire par rapport à la littérature française circulante, normée et souvent rigide. Un des représentants les plus appréciés de cette littérature *hors-normes* est Rachid Djaidani. Dans notre contribution, nous nous proposons d'analyser comment son roman *Boumkoeur* (1999) peut passer facilement du statut de *contre-canon littéraire* (écriture fortement oralisée, personnages infâmes, espace pourri) à celui de *canon littéraire* (langue d'écriture travaillée et maîtrisée, écriture en tant que « processus expérimental », espace symbolique, etc.).

Mots-clés : contre-canon littéraire, immigration, langue, espace, périphérie.

Cette deuxième décennie du XXI^e siècle touche bientôt à sa fin et donc quoi de plus légitime que de questionner la portée du *canon*. Dans un contexte de déplacement forcé ou consenti, quand les *minorités* prennent la parole, comment déterminer quel est le *canon*, quel est le *centre* ?

Littérature vs. litté-rature, valeur vs. non-valeur, originalité vs. banalité, éloquence vs. platitude, art vs. maladresse, authenticité vs. cliché, etc., voilà toute une liste d'oppositions pour qualifier les deux versants de la réalité littéraire : le « bon » et le « mauvais » livre. Mais quels sont vraiment ces livres « remarquables », valeureux et vertueux (voire qui pratiquent et poursuivent la vertu littéraire, qui possèdent des vertus et des qualités littéraires), qu'on a l'habitude d'opposer d'une manière rigoureuse aux soi-disant livres « ordinaires », « vulgaires » ? De nos jours,

quand de plus en plus de *subalternes* – femmes, minorités raciales ou sexuelles – se mettent à l’écriture et s’exposent, quand la littérature se caractérise par une extrême diversité sur le plan des sources d’inspiration, des manières d’écrire, des espaces d’émergence, quand on ne devrait plus parler d’une *littérature française* mais *des littératures* en français de France et d’ailleurs, peut-on toujours imposer une liste de textes littéraires *réglementaires, canoniques* se pliant à des normes bâties surtout par le *Centre* et auxquelles les écrivains issus de la *périphérie* veulent à tout prix désobéir ? Peut-on toujours ignorer des productions littéraires singulières, déviantes même, qui osent transgresser les règles de l’écriture classique, trop sobre et conventionnelle, et qui réussissent à la fois à surprendre par leurs particularités esthétiques ? Peut-on toujours leur imputer l’audace de ne plus observer l’équilibre et l’harmonie, la mesure et la clarté, la bienséance et l’unité de genres ? Peut-on les stigmatiser en raison de l’introduction dans le paysage littéraire des éléments *contre-canoniques* – un espace longtemps considéré comme a-littéraire ; une langue vivante, de la *rue*, envisagée comme crue et imparfaite, tellement différente de la langue littéraire normée (dotée de prestige, support décisif d’une grande littérature, digne d’être lue, imitée et enseignée) ; des thématiques choquantes par leurs violence, singularité, monstruosité ou grossièreté ; des personnages hors normes aux antipodes des héros classiques, des traîne-misère dépourvus de qualités extraordinaires, menant une existence insignifiante, dans l’obscurité et dans le silence, oubliés et rejetés en marge de la société ? Marc Angenot, dans l’« Introduction » de son ouvrage *Les dehors de la littérature : du roman populaire à la science-fiction* (2013), insiste justement sur cette mise à l’écart souvent injustifiée de certaines productions littéraires qui finissent par être considérées comme des « déchets » littéraires à cause des critères flous.

La littérature issue de l’immigration maghrébine subit, depuis ses débuts, ce sort défavorable et en quelque sorte destructeur. Tout un corpus, dont la valeur esthétique est certainement hétérogène, est arraché à la littérature canonique et relégué dans « les banlieues ou les ZUP de la littérature » (Begag et Chaouite 1990, 105), dans un périmètre éloigné du noyau canonique, privé de dynamisme et de valeur esthétique, démuné également de modèles et de chefs-d’œuvre, où l’on n’a pas de culture littéraire, où l’on écrit à la hâte, uniquement pour rapporter des faits bruts prisés par un public avide de sensationnel sans se préoccuper de « comment écrire ? ».

Dans notre contribution, nous nous proposons de montrer, tout en fondant nos propos sur le roman *Boumkoeur* de Rachid Djaidani, publié en 1999, que le temps est venu pour s’ouvrir au *contre-canon*, au *canon-cité* où les œuvres littéraires hors-normes, issues de la périphérie, écrites dans une langue croisée, défiant les règles, trouveraient leur place car leur valeur esthétique ne peut être contestée. Dans un premier temps, nous nous attarderons sur les débats suscités par la notion de « canon ». Ensuite, nous illustrerons la reconstruction du canon par la délocalisation *spatiale* et *langagière* que propose le premier roman de Rachid Djaidani, considéré par la critique littéraire comme œuvre fondatrice d’une nouvelle étape de la littérature des intrangers – la littérature des banlieues.

1. La reconstruction du canon

Moyen à la portée du monde littéraire pour « mettre de l'ordre dans le «chaos» des littératures » (Malița 2007, 20), « dépositaire d'une valeur esthétique transhistorique » (Pollock 2007, 46), « patrimoine universel » (Pollock 2007, 46), « panthéon d'auteurs classiques » (Alexandre et Bernsen 2014, 7), « quintessence de la tradition littéraire ou artistique occidentale » (Harder 2013, 1), « incarnation de valeurs ou de vérités transcendantes » (Readings 1993, 41), « corpus des points forts qui sert de guide axiologique » (Malița 2003, 146), « liste d'écrivains et d'œuvres qui ont la force d'influencer toute une littérature à venir » (Malița 2003, 150), etc., le canon sous-entend deux directions : la *norme* et la *liste*. La *norme* renvoie au respect des règles qui font qu'un texte soit perçu comme *littéraire* ; l'effet de cette observance des contraintes est l'insertion du texte dans le répertoire des « bons livres », des « modèles » à suivre. Mais les *prescriptions stylistiques* ont changé avec le temps. Même les goûts des lecteurs avisés se sont transformés. Le canon, en tant que « continuum substantiel et relationnel », ne cesse de changer puisqu'« il y aura toujours quelque chose à signaler ou quelque chose de neuf à y ajouter, tout comme il y aura quelque chose d'ancien à rejeter » (Malița 2003, 143). Ce dynamisme nous conduit à affirmer avec Ramona Malița que cette liste d'œuvres littéraires « comme il faut » n'est « jamais finie, ni complète, ni objective » justement parce qu'elle est le résultat d'une sélection et d'une hiérarchisation délibérées où l'empreinte du subjectif est bien marquée.

L'existence d'un « grand organisme formé par la sédimentation des textes d'une même culture, formant un tout plus grand que la somme de ses parties » (Readings 1993, 41) dont l'accès est réservé généralement à des œuvres littéraires produites à partir du Centre normatif obéissant à des exigences formulées par ce même Centre, commence peu à peu à mécontenter les écrivains se réclamant des *périphéries*. Le débat sur le bien fondé de la présence d'un canon exigeant, peu malléable, consacré par une tradition occidentale et réfractaire à textes issus « d'en bas », des espaces éloignés du foyer prescriptif, est né dans les années 1980 dans le monde anglophone (notamment aux États-Unis). Il est dû à la création des nouveaux domaines de recherches où l'on s'intéresse aux *minorités*¹ – les études féministes, les études afro-américaines, les études subalternes, les « chicano-studies », les études postcoloniales, les études culturelles, les « queer study », etc.². On commence alors à dénoncer le caractère clos du canon littéraire, la mise à l'écart et la réclusion silencieuse de tout un ensemble littéraire qui présente « des variations par rapport à des normes génériques et esthétiques pré-définies » (Sauvé 2001, 3). Selon les adversaires du canon, précise Bill Readings, « la canonisation serait l'établissement d'une orthodoxie opprimante, une opération idéologique basée sur l'autorité tendancieuse du prestige littéraire ou de l'identité culturelle » (1993, 41). Ils demandent fermement l'élargissement du canon, sa révision et sa reconstruction (ou peut-être sa déconstruction). Deux voies seraient possibles : « l'inclusion de textes non canoniques dans le canon, ou la formation de

¹ Le terme devrait être conçu en tant que « rassemblement d'individus que des idées, des intérêts, des tendances différencient d'une majorité dirigeante » (CNRTL).

² Marie-Pierre Harder (2013, 4) parle de deux types d'ouverture du canon : « territoriale » (« littératures dites extra-européennes et extra-occidentales », « littératures postcoloniales ») et « sociale » (« œuvres de femmes », littératures dites des « minorités », notamment « raciales » ou « sexuelles »).

canons alternatifs » (Readings 1993, 42), de sorte que les groupes sociaux marginaux (les minorités ethniques et sexuelles, les femmes) trouvent enfin leur place dans cette collection de « textes capitaux » (Malița 2003, 146). Dans son ouvrage *Revision des literarischen Kanons [Révision du canon littéraire]*, Stefan Neuhaus avance quatre mesures indispensables à une « pluralisation » du canon :

- (1) une « révision du canon » permanente, si l'on comprend le concept assez flou de révision dans le sens de « vérification, contrôle » ;
- (2) une reconnaissance des petites différences qualitatives entre les textes qui correspondent aux critères autonomes-esthétiques généralement privilégiés ;
- (3) une notion élargie de la littérature qui conduit à l'inclusion de textes précédemment exclus ou non inscrits dans le canon, dans la mesure où ils répondent à des critères de qualité ;
- (4) la légitimation du caractère provisoire et ouvert des processus de canonisation³.

Une fois cette restauration produite, le canon représenterait vraiment la « totalité organique qui définit et représente la culture » (Readings 1993, 42).

Dans l'espace français, cette remise en cause de la légitimité des textes canonisés et cette réflexion sur la nécessité d'inclure dans ce « groupe des textes «orthodoxes» » (Doubinsky 2014, 13) des écrits déviants aussi bien sur le plan de la langue d'écriture que sur le plan de l'espace de déroulement des intrigues ou des personnages mis en scène n'a pas eu de véritable écho. Le groupe des « lecteurs professionnels », qui forment, selon Martin Carayol, « une élite à d'autres points de vue, culturel et sans doute économique » (2013, 25), est nettement délimité de l'« extérieur » et du groupe des « lecteurs non-professionnels »⁴. Ils accordent peu d'importance aux productions littéraires des minorités. Ancrée dans une tradition élitiste, souvent ressentie en rupture avec la réalité quotidienne où la diversité, le métissage, le mélange sont devenus des leitmotifs, la littérature française contemporaine est en contradiction avec les préférences littéraires du public large qui se tourne vers des sujets nouveaux, vers des manières d'écrire inédites ou vers d'espaces littéraires francophones longtemps ignorés ; elle est en opposition aussi avec un public issu de la périphérie, où plusieurs modes de vie et plusieurs langues cohabitent quotidiennement, où l'accès à l'éducation convenable, à la « vraie » littérature, à la lecture est un véritable défi.

³ « (1) eine permanente »Revision des Kanons«, wenn man den nicht ganz klaren Begriff Revision im Sinn von » Überprüfung, Kontrolle« versteht; (2) ein Erkennen der geringen qualitativen Unterschiede zwischen jenen Texten, die den allgemein präferierten autonom-ästhetischen Kriterien entsprechen; (3) ein erweiterter Literaturbegriff, der zu einer Einbeziehung bisher ausgegrenzter oder nicht-schriftsprachlicher Texte in den Kanon führt, insofern sie Qualitätskriterien entsprechen; (4) das Schaffen eines Bewusstseins der Vorläufigkeit und Unabschließbarkeit von Kanonisierungsprozessen » (Neuhaus 2002, 153) (Notre traduction).

⁴ Stefan Neuhaus distingue deux catégories de lecteurs : « le groupe des "lecteurs professionnels" [...] constitué par des expériences de lecture communes, la sélection d'un nombre pas trop grand de textes (tous doivent avoir le temps et la possibilité de les lire) en premier lieu crée la base de la communication au sein du groupe » et les « lecteurs non-professionnels » [« Die Gruppe der »professionellen Leser« konstituiert sich über gemeinsame Lektüreerfahrungen, die Auswahl einer nicht zu großen Zahl von Texten (alle müssen Zeit und Gelegenheit haben, sie zu lesen) schafft überhaupt erst die Basis für Kommunikation innerhalb der Gruppe » ; « nicht-professionellen Lesere »] (2002, 37) (Notre traduction).

Les principales institutions culturelles artisanes de la canonisation – la critique littéraire, les programmes universitaires, les traductions, la recherche littéraire⁵, les prix littéraires, les anthologies⁶ – n’ont légitimé l’intégration dans le corpus d’« auteurs incontournables » (Sauvé 2001, 3) d’aucun écrivain issu de l’immigration maghrébine. D’abord, on conteste la *maturité* de cette littérature dont le corpus est beaucoup plus restreint que celui de la littérature « confirmée ». On pense même qu’elle n’arrivera jamais à atteindre l’« âge adulte ». Cette « immaturité » a comme effet une quasi-impossibilité de bien placer cette littérature dans les bibliothèques ou les librairies. Ensuite, on estime, à tort, qu’il s’agit d’une littérature *de second ordre, sans valeur esthétique* qu’il faut analyser uniquement d’un point de vue sociologique, documentaire, en négligeant tout aspect littéraire. Cet ensemble littéraire subit alors l’« invisibilisation » et la « ghettoïsation » (Hargreaves 2011, 42). Il est exclu du canon traditionnel et inséré dans « les dehors de la littérature »⁷, dans la déviation. -

Cette exclusion a pour conséquence la privation du lecteur d’un corpus littéraire singulier en état de contribuer à la dynamique de la littérature française, trop enfermée, trop hésitante et méfiante en ce qui concerne les inspirations et les empreintes « délocalisées » ou localisées à la périphérie de l’espace, de la société, de la culture et de la langue françaises. Anne-Marie Obajtek-Kirkwood affirme dans ce sens

(...) qu’à ceux qui reprochent à la littérature française de ces dernières décennies d’être trop étroite, trop repliée sur elle-même, trop entachée de formalisme ou de frilosité, cette littérature est salutaire parce qu’elle bouscule, dérange les habitudes et les certitudes, éclaire une autre réalité sociale et historique française [...] malgré certaines imperfections de style parfois, certaines maladrotes. (2008)

Dans le manifeste *Qui fait la France ?* paru en 2007, une dizaine d’artistes (écrivains pour la plupart) issus de la banlieue se sont proposé de défier le canon rigide,

(...) parce que la littérature à laquelle nous croyons, comme contribution essentielle à la guerre du sens, est aux antipodes de la littérature actuelle, égotiste et mesquine, exutoire des humeurs bourgeoises. Parce que nous sommes convaincus que l’écriture, aujourd’hui plus que jamais, ne peut plus rester confinée, molle, douceuse, mais doit au contraire devenir engagée, combattante et féroce [...]. Nous, écrivains en devenir, ancrés dans le réel, nous nous engageons pour une littérature au miroir, réaliste et démocratique, réfléchissant la société et ses imaginaires en son entier.

⁵ Selon Tiit Hennoste (cité par Carayol 2013, 31), les chercheurs en littérature sont les « «canonisateurs centraux» car ils corrigent *a posteriori* les erreurs de la critique » et « aide[nt] à maintenir le canon ».

⁶ Jay B Hubbell (cité par Carayol 2013, 34) invite cependant à une appropriation prudente des anthologies « car l’inclusion ou non d’un texte dépend aussi de questions annexes comme l’accord de l’auteur ou le coût de la reproduction d’un texte protégé ». Il attire également l’attention sur le caractère incertain des prix littéraires qu’il faut donc « considérer avec méfiance : l’obtention d’un prix prestigieux, la présence d’un texte dans une grande anthologie, ne suffisent pas à attester, tant s’en faut, qu’un auteur ou un texte ait été canonique à un moment donné. Il sera nécessaire de croiser nos sources et de mesurer l’importance de chaque auteur et chaque texte auprès des diverses instances, sur une période donnée, avant de pouvoir parler d’une quelconque canonicité » (*ibid.*).

⁷ Concept emprunté à Marc Angenot, *Les dehors de la littérature : Du roman populaire à la science-fiction* (2013).

Même s'il ne fait pas partie des signataires du manifeste, Rachid Djaidani est la preuve que ce pari est déjà gagné. D'origine algéro-soudanaise et de nationalité française, ayant un parcours intense où rien ne présageait une future carrière littéraire, il représente l'une des plus importantes et plus intéressantes voix de la littérature issue de l'immigration maghrébine actuelle. Après avoir obtenu deux CAP bâtiment, il travaille sur des chantiers, endroits considérés souvent comme des secteurs où l'on « avorte » les immigrés et leurs descendants. Djaidani est ensuite agent de sécurité sur le plateau de tournage du film « de banlieue » *La haine* réalisé par Mathieu Kassovitz. Il se tourne également vers le sport et devient champion de boxe anglaise d'Ile de France. Il vire par la suite du côté de l'art et décroche quelques petits rôles à la télé, au cinéma et dans trois pièces de théâtre. Et, un jour, il « atterrit chez les plumes »⁸. Il publie en 1999 *Boumkoeur*, roman d'un roman sur la banlieue où la réalité et la fiction devraient s'entremêler. C'est un livre original qui « respire le bitume, qui transpire la rue »⁹, qui réussit à accrocher le lecteur non seulement grâce à une problématique actuelle, mais aussi (et surtout) en raison des qualités esthétiques indéniables. Ce roman vendu à plus de 90.000 exemplaires, dont « le langage est truffé de rythmes, de rimes, de jeux de mots et d'autres éléments détournés du langage des jeunes de banlieue qui rappellent les paroles de rap » (Horvath 2015), représente un véritable bouleversement dans le milieu littéraire et une rupture avec « des textes précédents [issus de l'immigration maghrébine] par [son] point de vue interne à la banlieue et par l'appartenance marquée à une contre-culture de jeunesse » (*ibid.*). Selon Serena Cello, la parution de *Boumkoeur* célèbre « le moment où la littérature *beur* cède la place à la littérature de «banlieue» [...] [puisque] ce texte a eu le mérite de faire entrer la cité dans le roman ; pour la première fois elle devient la véritable protagoniste » (2011, 9). Le roman connaît un tel succès auprès du public et des médias que son auteur est même invité dans l'émission *Bouillon de culture* animée par Bernard Pivot. Djaidani publie par la suite *Mon nerf* (2004) et *Viscéral* (2007), deux romans qui, « chacun à leur manière, contribuent à faire exister la banlieue dans la littérature contemporaine » (Puig 2010, 183).

Dans *Boumkoeur*, la banlieue est vue par les yeux de Yaz, dont le rêve est d'« exister », et de Grézi, le « voyou » du quartier. Après un présumé meurtre commis par Grézi, les deux personnages se mettent à l'abri dans une cave pour retrouver le calme. L'obscurité et l'étroitesse du bunker semble profiter à un premier regard aux deux copains. Ils ont l'air de lier amitié, ils veulent même écrire un livre. Mais en réalité, Grézi n'a tué personne ; il a abusé de la confiance de Yaz pour le kidnapper et demander ensuite une rançon de la part de sa famille. La mise à jour de cette tromperie lève le voile sur une autre : la thématique principale n'est pas la banlieue, comme on pourrait le croire dès l'incipit, mais l'échec d'une aventure scripturale.

Dans ce qui suit, nous nous intéresserons aux deux *écarts* qui participent à la fois au caractère contre-canonique et canonique du roman de Djaidani, à savoir la banlieue en tant que scène de déroulement de l'intrigue et la langue d'écriture. Nous évoquerons aussi d'autres éléments qui participent à l'originalité et à la littérarité de l'œuvre de Djaidani.

⁸ <http://www.lesinrocks.com/2012/11/15/cinema/rachid-djaidani-entretien-11323911/>

⁹ <http://calame-incisif.over-blog.com/article-les-poings-et-la-plume-67576543.html>

2. Délocalisation spatiale

Un premier ingrédient apporté par la littérature des intrangers dans la reconstruction du canon est le déplacement du décor romanesque vers un *extérieur* hostile, à savoir les quartiers chauds, défavorisés et dangereux des grandes villes. Dans la littérature urbaine, à laquelle se rattache le corpus beur, l'écrivain surprend un extrait de l'*urbatexte*, du discours de l'espace urbain, et le transpose à l'écrit en le reproduisant plus ou moins méticuleusement. Les auteurs intrangers en font une véritable mission. Ils créent de l'*intérieur*¹⁰ un « roman suburbain contemporain » où ils donnent une place de choix à une topographie de la *marge*, à une isotopie de la *clôture* et de l'*aliénation*. Ils font entrer dans leurs romans des « tours, [des] barres et toute cette lèpre [...], des habitats psychopathogènes, criminogènes » représentant « le tombeau des illusions perdues » des immigrés et de leurs enfants (Rachedi 2007, 85-86). Ces prosateurs se transforment en « écrivains auteurs de leurs villes »¹¹, et plus précisément de leurs *territoires d'outre-ville*¹². Si les écrivaines s'intéressent plutôt aux « problèmes rencontrés dans leur quête de la liberté personnelle par les adolescentes et femmes issues de familles musulmanes », vivant dans des quartiers sensibles, les auteurs préfèrent mettre en scène la « galère » de la banlieue » (Hargreaves 2000, 54).

Le roman *Boumkoeur*¹³ est un exemple magistral de cette écriture de la (vile) ville avec tout ce qu'elle a de fascinant, d'ignoble, d'affligeant. Chez Djaidani, la banlieue n'est pas un simple décor pour les actions ; elle est un personnage au même titre que les protagonistes animés du récit, protagonistes dont elle conduit le destin. Trois sous-espaces asphyxiants deviennent la scène proprement dite où se déroule l'intrigue du roman : la cité *stricto sensu*, la cave et la prison, « les trois côtés d'un même « bunker » (Ghio 2012, 135). D'ailleurs, ce cloisonnement de l'espace est préfiguré dès le titre. « Boumkoeur » annonce une réclusion de tout l'espace périphérique, une fuite impossible, un destin à jamais tranché¹⁴. Dans le langage argotique, « boum » signifie « forte croissance, forte augmentation ; augmentation statistique »¹⁵ ; le titre du roman de Djaidani suggérerait donc une amplification évidente de l'isolement auquel la société condamne les *toxicités*¹⁶. « Boumkoeur », c'est aussi la « chute »¹⁷, l'agonie, d'un territoire qui aurait du représenter le « cœur », l'espace vital pour tous ses résidents.

¹⁰ Victor Hugo, Émile Zola, Marguerite Duras, Rachid Boudjedra, Calixthe Beyala et tant d'autres avaient fixé le décor de leurs romans loin des quartiers du centre-ville, à la périphérie, et y avaient placé des personnages « misérables », peinant à survivre. Par contre, ils avaient décrit ces zones excentriques de l'*extérieur*. Ils écrivaient donc *sur* la banlieue et non pas *depuis* la banlieue, comme le font depuis les années 1980 les écrivains issus de l'immigration maghrébine.

¹¹ Syntagme emprunté à Juliette Vion-Dury (dir.), *L'écrivain auteur de sa ville*, Limoges, Presses Universitaires Limoges, 2001.

¹² Syntagme emprunté à Mousni, *Territoires d'outre-ville*, Paris, éd. Stock, 1995.

¹³ Dorénavant désigné à l'aide du sigle (B), suivi du numéro de la page.

¹⁴ Il peut renvoyer également à une violence omniprésente dans la cité. L'interjection « boum » sert à « suggérer le bruit soudain, fort et grave, produit par une explosion, un choc, une chute » (CNRTL).

¹⁵ <http://www.languefrancaise.net/?n=Bob.Introduction&action=search&q=boum>

¹⁶ Syntagme emprunté à Nadhéra Beletreche, *Toxi-cités*, Paris, éd. Plon, 2013.

¹⁷ Selon Bob (*Dictionnaire d'argot, de français populaire et familial*), « boum » est également l'onomatopée de la chute (<http://www.languefrancaise.net/?n=Bob.Introduction&action=search&q=boum>)

Dès l'incipit, le livre de Djaidani s'affirme comme étant solidement ancré dans l'espace : « Une galère de plus comme tant d'autres jours dans ce quartier où les tours sont tellement hautes que le ciel semble avoir disparu. Les arbres n'ont plus de feuilles, tout est gris autour de moi. Moi, c'est Yazad, mais dans le quartier on me surnomme Yaz. C'est mortel comme il caille, j'ai l'impression d'être dans mon frigidaire » (B 9). Le lecteur est donc plongé *ex abrupto* dans une « sinistre cité de HLM » (Hargreaves 2000, 54) où Yaz et Grézi, les deux protagonistes, mènent leur existence ordinaire. Espace hostile, la cité est synonyme d'une prison sans murs, où les mots d'ordre sont la violence, l'enferment, la solitude, la grisaille. Les bâtiments sont délabrés

Le porche est complètement abîmé, abandonné. Les soins quotidiens du gardien ne le lustrant plus, celui-ci a démissionné. Les poubelles percées, la pisse et le sang se déchargent ici comme des champignons. Un porc ne pourrait pas vivre là sans avoir à craindre de gober un mauvais microbe. (B 20)

Les espaces communs sont dégradés : « La décoration vient de commencer, l'un deux sort son marqueur, massacrent les murs briquetés de mots d'amour et de rage. Les poubelles, elles inondent de puanteur tout l'oxygène que le groupe respire. » (B 19) Les structures d'accueil sont fermées par les autorités : « J'aurais bien aimé faire un baby-foot au local des jeunes, le maire l'a supprimé, il pensait que ce n'était pas un lieu de loisirs, mais un lieu d'échanges, pour ne pas dire de deal. » (B 10) La violence règne partout, dans les « entrailles » des tours ou dans ses « cellules », dans la rue ou dans la prison :

Le décor choisi n'était pas très original, l'interrogatoire se déroula dans les entrailles d'une tour. [...] Aux premières questions tous lèvent la main question de se la péter gangster, mais aux secondes tous tapent le caméraman qui n'a pas senti le guet-apens se refermer. (B 21)

[Mon Daron et Maman] n'arrêtent pas de s'embrouiller. C'est infernal. Heureusement, ils ne se battent plus comme avant, enfin il ne la bat plus comme avant on devrait dire [...]. Un jour, après un violent combat, Maman tomba dans les vapes, en sang. (B 24)

Ils sont vraiment graves ces petits jeunes, sans cesse ils te défient, te parlent de leur territoire, [...] la violence est leur meilleur parti [...]. [Ils] préférèrent kiffer sur un gun plutôt que baver sur une jolie fille qui leur sourit. (B 26)

Dans le quartier des mineurs, il n'y a que des bagarres et des mises à l'amen-de, quand tu ne sais pas te défendre, tu deviens vite maqué. (B 134)

La notion de « disqualification sociale » qui appartient à Ilaria Vitali (2011, 31) correspond incontestablement à ce *locus horribilis* où Djaidani situe l'action de son roman.

La cave, où se déploie une partie importante de *Boumkoeur*, est le lieu clos par excellence, une sorte de modèle réduit de la cité. Pour Serena Cello, cet espace souterrain est un décor « caché », « tragique » et « funeste », « à l'abri de la lumière et surtout du regard provenant de « l'extérieur » », où « adviennent les pires événements » (2017). Chez Djaidani, ce « côté le plus obscure des cité » (Vitali 2011, 32) acquiert

une signification ambivalente. D'un côté, il perd son statut de « non-lieu »¹⁸ et se métamorphose en « micro-lieu »¹⁹ grâce à son appropriation par Yaz et Grézi. Les deux protagonistes, incarnant chacun l'*exclu* (Yaz a été mis au ban par le groupe parce qu'on le soupçonnait d'être un « indic » ; Grézi est un « voyou » de la cité ayant une vie « fructueuse d'événements », B, 16) trouvent dans le bunker un espace d'évasion, où ils veulent produire la seule chose digne de leur vie – un récit sur leur banlieue où se mélangent fiction et réalité. La cave est alors un espace propice à l'écriture, à l'amitié, un refuge du quotidien. De l'autre côté, il s'agit d'un espace « du provisoire et du passage, [...] sur [lequel] on ne [peut] déchiffrer ni relations sociales, ni histoire partagée ni signes d'appartenance collective » (Augé 2009, 107). La convivialité des deux protagonistes n'était qu'une imposture. En le faisant venir dans le bunker, Grézi avait en réalité kidnappé Yaz.

Djaidani introduit dans son roman un autre espace abject – la prison. « L'un des endroits les plus sombres dans la cartographie littéraire parisienne » (Vitali 2011, 33), la « taule » est dans l'univers djaidanien un « trou » (B 126) aux « cages métalliques aux couleurs fades » (B 130), spectatrices d'un « cauchemar éveillé » (B 130). Elle est l'« école du vice et du crime » (B 128), « un passage, un rite initiatique, une circonstance invisible, une marque de fabrique : tu n'appartiens pas au clan si tu n'as pas goûté à la gamelle » (Djaidani 2007, 55). Cet espace clos semble être indissociable de la cité, puisque même dans le « zonzon » « on parle en quartiers » (B 133), on traverse des « allées » (B 134), on y croise « pas mal de potes de la cité » (B 136). Yaz lui-même met en avant cette consubstantialité : « Dans sa cage carcérale, Grézi a fait l'effort de m'écrire dans ma cage d'escalier, c'est avec attention que je l'ai lu » (B 158). La prison est cependant un espace propice à la création où Grézi et son camarade de cellule, Kurtis, un « vrai magicien des mots » (B 150), écrivent des « poèmes ».

Le décentrement spatial prisé par les écrivains issus de l'immigration maghrébine entraîne évidemment une excentricité au regard de la langue d'écriture normée que prône le canon littéraire.

3. Délocalisation langagière

Apprivoisée par les écrivains intrangers, *la langue grise*, *la langue de la rue*, n'est plus uniquement « l'objet du jeu de ceux qui l'utilisent, la parlent » (Goudaillier 1997, 10), mais également de ceux qui prennent la plume et la transforment en *langue littéraire*. Les auteurs issus de l'immigration, grâce à leur travail sur une langue *a-normale*, dont la plus grande richesse est le lexique, semblent illustrer le troisième « moment » de la langue littéraire dont Julien Piat (2011) parle dans son article « Que

¹⁸ Pour Marc Augé, les « non-lieux » sont le contraire des « lieux anthropologiques », ces « lieux de vie produits par une histoire plus ancienne et plus lente, où les itinéraires singuliers se croisent et se mêlent, où les paroles s'échangent et les solitudes s'oublient un instant » (1992, 86).

¹⁹ Dans sa thèse de doctorat, *Des « micro » lieux du territoire du cercle familial et des jeunes : un passage entre le « dedans » et le « dehors »*, Gilles Henry définit le concept de « micro-lieux » comme « [une] partie intégrante de territoires bien identifiés, que plusieurs catégories de personnes se partagent. Ils sont localisés sur le territoire de résidence du cercle familial de ceux qui se les approprient. Tout en étant des lieux partagés, ils présentent la caractéristique d'être occupés en dehors des moments où la plupart des résidents en font un usage qui correspond à ce à quoi ils doivent servir » (2009, 44).

reste-t-il de la « langue littéraire » ? », à savoir le « moment lexical ». Pendant cette phase, les écrivains, « en se rapprochant des usages communs de la langue, [...] croisent la question des niveaux de langue, et plus précisément, des niveaux populaire, familier, voire vulgaire » (Piat 2011, 6). En effet, ce qui compte dans la littérature des intrangers n'est pas tellement le travail sur la phrase, obéissant le plus souvent à une structure simple (sujet-verbe-complément), mais le modelage des mots. Il s'agit ainsi d'une littérature qui mise sur le lexique et sur les procédés de création lexicale. Julien Piat affirme à propos du roman *Clèves* de Marie Darrieussecq que « l'attention au lexique fait perdre de vue le travail syntaxique » (Piat 2011, 6). Nous pouvons dire qu'une même observation est valable également pour la littérature des intrangers et le roman de Rachid Djaidani en est un exemple éloquent.

L'auteur de *Boumkoeur* se sert d'un langage multiple, où s'enchevêtrent oralité, violence et inventivité, où se mélangent argot, verlan et emprunts à l'anglais (et, dans une moindre mesure, à d'autres langues). Le résultat de ce croisement langagier et stylistique, conduit admirablement par Djaidani, est une écriture créatrice, fraîche, mûre. La langue littéraire djaidanienne est naturelle, rythmée, à l'image de la langue parlée dans la rue, par les jeunes des cités, où les rimes et les jeux de mots sont omniprésents.

Ce « laboratoire linguistique expérimental » (Frican et Merendet 2008) se manifeste dès le titre. La fabrication du terme « boumkoeur » représente, pour Morgane Frican et Johanne Merendet, une manière de

(...) se réapproprier les mots de la langue française selon une mode langagier qui soit à la fois le reflet du parler des banlieues et de l'influence américaine, le fruit d'un travail poétique selon le procédé de création de mots-valises, et le métissage ludique entre signifiant légèrement ironique et signifié plus grave. (Frican et Merendet 2008).

L'argot, en tant que forme déviante de la langue standard, est constamment présent dans le roman de Djaidani. On rapporte des termes rattachés à une multitude de thématiques, comme « l'argent » (*tunes, oseille, balles, pépettes*), « la drogue » (*piquouzes, pétard, deal, dealer, dealeur, joint, shooteuse, shit, dope, sniffer, speeder*), « le sexe » (*baiser, galoche, bander, coup de queue, enculeur, entuber, passer à la casserole*), « la femme » (*pouffiasse, gonzesse*), « la police » (*schmit, condé*), « les parties du corps » (*pif, tifs, trou de balle, bite, queue, zob, chibre, quéquette, couilles*), « la famille » (*daron, frangin, fraternel*), « l'habillement » (*froc, sapes, survêt*), « le racisme » (*négro, blackos, bicot, poivrot*), « la violence » (*pétard, matos coup*), etc.

En ce qui concerne la « langue à l'envers », on remarque la présence des « racaille-mots » lexicalisés (*reup, meuf, cheulou, keuf*) ou compris par une partie des locuteurs (*oinjs, scuse ouam, auch, uv, veuch, pécho, menra*). Le véritable processus de verlanisation, en tant qu'activité proprement dite de production lexicale, est plutôt absent dans les passages narratifs. Il est par contre présent dans le style direct, dans les propos hermétiques de Grézi que même Yaz a du mal à comprendre et exige un transcodage : « – Scuse ouam. J'te l'épare depuis l'heure touta et tisgra tu ne mets dans l'enve. T'es sûr que ça va ieum dans ta chetron Yaz ? Y a pas de blème sinon j'te laisse mirdor. » (B 113)

et plus rarement dans les répliques de Yaz : « – Grézi ! ouvre, c'est Yaz ... Zi va, viriou la teport c'est Yaz que j'te dis, fais pas le baltringue. » (B 58) Yaz avoue d'ailleurs : « Je m'efforce de ne plus tchatcher verlan, mais quand je suis énervé il réinvesti ma langue. Mon verlan, comparé à celui des mecs comme Grézi, c'est niveau CP. Leur verlan à eux c'est bac + 10 dans l'université de l'école de la rue » (B 58). Il faut observer que Djaidani est préoccupé que le lecteur puisse décrypter de tels messages codés. Il insère donc dans son texte la version déchiffrée de ces propos : « *Phrase décodée* : Grézi ouvre, c'est moi Yaz, je suis de retour, fais pas l'imbécile, ouvre » (B 58).

Rappelons par la suite la présence des mots tronqués (à *perpète, biz, bénéf, guèze-frites, intello, dico, parano, survêt*), dérivés par redoublement (*zonzon, mimines, guéguerre*), par suffixation parasitaire (sympatoche) ou diminutive (taroulette, minette, gouttelette, *piécette, coucouniettes, flipette*). Citons aussi les artifices morphologiques et syntaxiques constitutifs de la langue excentrée des banlieues : le remplacement du pronom démonstratif « cela » par son équivalent oral « ça » (« dix-huit piges, ça se fête », B 105) ; la substitution du pronom personnel renvoyant à une personne par le pronom « on » (« On est morts, Yaz, je te jure », B 68) ; la suppression du premier élément de la négation (« j'y crois pas », B 82), la disparition du pronom sujet dans les constructions impersonnelles (« Paraît y a de la femme », B 29), la structure simplifiée de la phrase interrogative (« T'as un slip sous ta robe ? », B 110), etc.

Djaidani insère dans son roman un grand nombre d'épices linguistiques. Les plus importantes sont les emprunts à l'anglais²⁰ qui s'intègrent naturellement dans la langue d'écriture : « Il me tend un black sac plastique verrouillé à triple nœud. » (B 105) « C'est une big gorgée que j'engloutis. » (B 114)

Les épices identitaires, à savoir les arabismes, sont beaucoup moins fréquents²¹ (*casbah, caïd, bled, kif, zetlah, zob*, etc.). Cette absence ne surprend pas vu la non-maîtrise de la langue des ancêtres que Yaz avoue au lecteur : « Il [le père] a dit des mots dans sa langue que je ne comprends pas. Faudrait que j'apprenne à parler le dialecte de mes ancêtres pour pouvoir lui répliquer qu'il devrait me soutenir plutôt que de toujours m'enfoncer » (B 122). Les rares emprunts à l'arabe appartiennent désormais au français des cités.

La créativité de l'écriture djaidanienne découle également du travail stylistique sur la langue. Le texte n'aurait pas la même aisance sans l'apport des métaphores : « Le collègue s'est sodomisé les orifices avec des écouteurs qui éjaculent des lyrics explicites, dans ses oreilles dépendantes du tempo du Suprême NTM. » (B 58) et des structures figées travesties :

Je ne tricherai pas, on est pas des pros de ce genre de taf, et alors ! C'est en forgeant que l'on chasse le cheval [...]. (B 17)

J'avais été son otage et par la même occasion sa poule aux œufs d'or car après avoir réussi à avoir le beur il ne se priva pas de taxer l'argent du beurre. (B 116)

Le changement de l'ordre des mots canonique, fortement présent chez Djaidani, participe lui aussi à la création d'une langue littéraire expressive, en rupture avec les

²⁰ 78,57 % selon Rania Adel Hassan Ahmed (2005).

²¹ Rania Adel Hassan Ahmed avance un pourcentage de 12,85% (2005).

règles de l'écriture classique : « Je faillis pousser un cri, de justesse je me taisais. » (B 110) « Fier il est de côtoyer la culture du savoir au plus raffiné du terme. » (B 121)

Tous ces procédés linguistiques (auxquels on pourrait en ajouter tant d'autres, comme par exemple la présence des phatèmes, des interjections, du superlatif, etc.) et stylistiques collaborent à l'instauration d'une langue d'écriture déviante, oralisée, déguisée et épicée, en rupture avec la langue littéraire normée, mais en mesure de concourir à la reconstruction du canon.

4. Au-delà d'une langue inconvenante

Un déchiffrement plus approfondi plutôt qu'une démarche purement sociologique de *Boumkoeur* met en lumière ce qui se dérobe sous l'« oraliture » façonnée par Djaidani, à savoir un roman complexe et captivant où l'auteur prouve sa maîtrise de la langue et des techniques narratives.

Rappelons d'abord la musicalité des phrases djaidaniennes. L'auteur n'introduit pas machinalement dans la littérature la langue expressive de la rue ; il le fait d'une façon calculée et méticuleuse, il « écrit à l'oral »²² et transforme ainsi son texte dans un *slam*. Selon Morgane Fracan et Johanne Merendet (2008), l'écriture « fluide, spontanée et surprenante » de *Boumkoeur* rappelle les vers slamés de Grand Corps Malade, avec une « rime interne en [é], ainsi qu'un usage constant de la juxtaposition qui crée une régularité dans le rythme de phrase », confirmation d'une « véritable recherche de style » : « L'air que je respire me fait couler la goutte au nez. Pas de neige sur le dos de cette saison, le mois de janvier est entamé, déjà les fêtes sont terminées, de toute façon, je m'en moque, je n'aime pas les fêtes imposées, surtout celles de la nouvelle année » (B 9). L'auteur est un performeur, un « romancier du bitume »²³, il « lâche » son texte, « claque » ses phrases devant un public – le lecteur. À l'instar d'un artiste sur une scène improvisée, l'écrivain maintient le contact avec celui qui lit son roman : « Je n'ai pas eu vraiment l'occasion de bosser, pas assez d'expérience comme disent les boss. Tu parles ! Ils te donnent pas ta chance et te chantent tous en cœur : pas d'expérience professionnelle. Mon cul ! même l'ANPE n'a rien pu pour moi, avec ces stages à deux demi-centimes qui ne servent à rien » (B, 10).

La « poésie urbaine » (Petetin 2009, 798) de Djaidani est confirmée aussi par la répétition de la phrase « Ron-piche ron-piche ron-piche c'est le refrain du dodo » qui sépare les différentes « strophes » du roman (voire les épisodes)²⁴.

Ajoutons ensuite le fil narratif éclaté. *Boumkoeur* ne présente pas uniquement l'évolution de Yaz et de Grézi. Le romancier interrompt le récit des deux protagonistes pour introduire d'autres histoires ou des réflexions personnelles (le combat de son père, la mort de son frère, la visite chez le marabout, etc.). Cette mise en abîme permet de toucher un nombre important de problématiques (la violence physique et verbale, la délinquance, le chômage, les conditions de travail des ouvriers immigrés et les

²² Dans « J'écris à l'oral », issu de l'album *Enfant de la ville* (2008), le slameur Grand Corps Malade déclame : « Depuis j'ai de l'encre plein la bouche, depuis j'écris à l'oral ».

²³ Dans la chanson « Midi 20 », Grand Corps Malade dit avoir été bien accueilli dans « le cercle des poètes du bitume » (2006).

²⁴ Selon Bettina Ghio, les onomatopées « ron piche » « suggèrent le son du ronflement pour renvoyer à l'idée de la cité dortoir » (2012, 135).

maladies qu'elles entraînent, le sexe, la prison, la dégradation de l'espace, la violence policière, les superstitions, la drogue, le racisme, le sport, les relations inter-familiales, etc.). Ilhem Kazi-Tani et Zakia Lounis parlent de « saturation thématique » (2016).

Évoquons aussi ce que nous appelons l'« infidélité thématique ». Dès l'incipit de *Boumkoeur*, l'écrivain laisse l'impression au lecteur qu'il découvrira un récit sur la genèse d'un roman de banlieue. Les premières lignes fixent brusquement l'intrigue, comme nous l'avons vu ci-dessus, dans l'atmosphère inhumaine de la cité. Quelques passages plus loin, Yaz avoue avoir toujours voulu « écrire sur les ambiances et les galères du quartier » et avoir à présent « toutes les cartes en main » (B, 11). Le lecteur ne peut être que réconforté dans son premier jugement. Une fois que le personnage de Djaidani insiste sur sa volonté de faire de son quartier le « sujet » de son livre à l'aide de son pote Grézi qui est « un peu les murs et les oreilles des tours » et qui lui « racontera [jour après jour] tous les délires » (B 13), il n'y a plus de doute : *Boumkoeur* sera sûrement l'évocation du travail d'écriture de Yaz, un mélange de fiction et de réalité (B 13). Mais, à mesure que la lecture avance, on se rend compte de la « manipulation de la trame narrative » et du lecteur (Kazi Tani et Lounis 2016). Yaz ne racontera pas l'« univers de [son] quartier » (B 16). Bien au contraire, à la fin du roman, il abandonne ce projet d'écriture. C'est Grézi qui entreprend une pseudo-écriture dans la prison. Il y dicte à Kurtis, son camarade de cellule, « les aventures des mecs du quartier [...], toutes ces histoires vécues et immortalisées sur [des] bouts de papier », les « archives de [sa] mémoire » (B 157) afin de les léguer à Yaz. Mais ce dernier ne veut plus de ces « histoires de quartier du best of de la mémoire de Grézi » (B 158). Elles « partent en fumée » (B 158) en privant le lecteur d'un sujet « à la mode, la banlieue, les jeunes délinquants, le rap et les faits divers qui font les gros titres des journaux » (B 13). Pour découvrir la vie de la cité, le lecteur est invité à pénétrer cet espace périphérique : « Faites l'effort de nous rendre visite. Dans nos cités, c'est la France de demain qui est mise hors jeu. Elle te demande une poussette, une courte échelle, une aide autre que l'inauguration d'un panier de basket » (B 158). Alec G. Hargreaves voit dans cet artifice littéraire « le regard extérieur qui hante les écrits des auteurs issus de l'immigration et une nouvelle preuve de leur détermination à briser les barrières de la ghettoïsation » (Hargreaves 2000, 54). On peut concevoir cet échec du projet scriptural comme le refus de réitérer les mêmes images stéréotypées sur les banlieues et comme la confirmation de la place importante accordée à la fiction.

Une autre stratégie littéraire de Djaidani est l'introduction de la « bonne littérature » dans une littérature déconsidérée. Tout d'abord, il s'agit de l'insertion des références à Molière. Au début du roman, le dramaturge français est présenté comme un contre-modèle, représentant d'un canon littéraire en rupture avec la réalité de la périphérie – « Je vais pas te parler à la Molière » (B, 40) ; par la suite, il sera annoncé comme un modèle apprécié même si l'on est incapable d'imiter – « C'est pas du Molière mais au moins c'est sincère » (B, 132). Ensuite, il est question des formules apparentées à une littérature écrite normée, telles « Il était une fois » (B, 101). Enfin, il s'agit des poèmes qui parsèment le texte dont les auteurs sont Grézi, Kurtis et Gypsi, le poète de la cité.

Toutes ces stratégies d'écriture mises en œuvre par Djaidani, auxquelles s'ajoute une délocalisation délibérée et adroitement canalisée de l'espace narratif et de la langue

littéraire, participent à l'édification d'une œuvre littéraire incontestable dont on ne peut contester les qualités esthétiques.

5. Un « canon-cité »

Sur le plan intra-textuel, *Boumkoeur* est le roman de l'échec : échec du projet de l'écriture, échec de l'amitié, échec de la vie, échec de l'espace. Mais, sur le plan extra-textuel, il est le roman de la réussite par la transgression des normes littéraires rigides. Grâce à la langue d'écriture, à son urbatexte et aux techniques narratives auxquelles l'écrivain recourt, *Boumkoeur* dérange le goût déjà formé et les attentes littéraires et esthétiques d'un public conventionnel, à la recherche des œuvres conformes. Il captive par son originalité, son style, sa construction polyphonique.

La valeur littéraire du roman *Boumkoeur*, de même que le mérite esthétique de tant d'autres œuvres romanesques issues de l'immigration maghrébine, nous conduisent à partager l'idée d'une ouverture du canon littéraire à des productions se réclamant de la *marge*. Cette mutation légitimerait le concept de « littérature étendue » avancé par Stefan Neuhaus (2002, 153)²⁵. Dans un article de 2001, Rachel Sauvé explique ainsi l'intérêt de cette reformation du canon littéraire :

Il faut donc cesser d'opposer le canon, un corpus restreint d'œuvres dotées a *posteriori* d'un caractère d'universalité et de valeur intrinsèque, à l'ensemble de la production qui se caractériserait tantôt par la reproduction de *topoi* et de procédés prévisibles, tantôt par la conformité idéologique, tantôt par le particularisme ou le circonstanciel. Il faut plutôt reconstituer la dimension dialogique de la littérature, recréer les échanges qui, en se nourrissant les uns les autres, contribuent à l'évolution de la pensée et de l'esthétique d'une époque donnée. Pour reconstituer la plurilogie de la vie littéraire de chaque époque étudiée, il faut mettre en présence les textes qui se répondent. (14)

Nous proposons de parler d'un « canon-cité »²⁶. Il prendrait en compte une délocalisation ou une décentration multiple – spatiale, thématique, linguistique, sociale, identitaire – et permettrait ainsi une expression de la diversité. Il autoriserait aussi une lecture plus appropriée qui cherche vraiment à mettre en valeur les œuvres littéraires issues de la périphérie. Les thèses, les articles ou les ouvrages scientifiques sur cette littérature, qui dépassent une simple recherche des éléments sociologiques ou ethnologiques, participeraient finalement à un travail de récupération d'un corpus littéraire tenu à l'écart. Le « canon-cité », envisagé non pas comme un canon distinct,

²⁵ « erweiterter Literatur » (Neuhaus 2002, 153). (Notre traduction)

²⁶ Nous évoquons, à titre anecdotique, l'inclusion par le Ministère de la Culture du roman *Boumkoeur* dans une liste des « Repères bibliographiques, revues, ouvrages, filmographie et romans » (section « romans ») qui visent à introduire le lecteur ou le public « aux questions posées par la relation entre quartiers sensibles et culture, à proposer une orientation sur les ouvrages et articles (études et recherches) traitant des politiques culturelles et de la politique de la ville, une filmographie et quelques romans qui portent un regard sur les banlieues défavorisées » (<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Developpement-culturel/Politique-de-la-ville/Bibliographie>). Dans la même liste apparaissent les romans *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui, *Une fille sans histoire* de Tassadit Imache, *Le gône du chaâba* d'Azouz Begag ou *Le thé au harem d'Archy Ahmed* de Mehdi Charef.

mais comme un constituant du corpus-noyau, serait la preuve qu'une « construction de nouvelles manières de [...] recevoir et percevoir » (Harder 2013, 12) – le canon littéraire – a bien été mise en œuvre.

N'oublions pas que les paramètres essentiels d'un texte canonique sont, d'après Ramona Malița, « l'originalité, l'insolite, l'exceptionnel, la nouveauté du style, l'audace thématique, le génie de la composition, la bizarrerie » (2003, 150). Dans les œuvres littéraires suburbaines, on identifie une grande partie des ces variables : elles sont « originales » par leur espace de déroulement des intrigues ; elles sont « insolites » par la fraîcheur et l'authenticité de leur style ; elles sont « audacieuses » sur le plan thématique puisqu'elles s'intéressent de l'*intérieur* à des problématiques perturbantes (racisme, aliénation spatiale, tensions langagières, délinquance, violence, etc.) ; il y a des textes qui rompent avec une certaine tradition beure ou de banlieue et qui osent changer radicalement de problématiques (c'est le cas, entre autres, du roman « dystopique » *Zone cinglée*, publié en 2009 par Kaouter Harchi). Ces œuvres romanesques représentent donc des « exceptions » où la maîtrise de la langue, des techniques narratives « [détruisent] le commun » et « [surprennent] le lecteur » (Malița 2003, 146). Elles représentent également le « défi littéraire, social et culturel » (Vitali 2011, 39) que les écrivains intrangers ont lancé à une *littérature* qui n'embrasse plus le contexte actuel où les subalternes s'expriment fermement sur des espaces ou des problématiques *périphériques*, dans un langage *périphérique*.

Boumkoeur de Rachid Djaidani représente donc en même temps le *contre-canon* et le *canon*. Au sein de la littérature française circulante, il représente une œuvre littéraire hors-normes, dont la valeur esthétique est indéniable. À l'intérieur du corpus intranger contestataire, le roman de Djaidani représente un texte original, véritable modèle de la maîtrise de l'écriture et de la construction narrative.

Bibliographie

Textes de références

- Beletreche, Nadhéra. 2011. *Toxi-cités*, Paris : éd. Plon.
- Djaidani, Rachid. 2007. *Viscéral*, Paris : éd. du Seuil.
- Djaidani, Rachid. 2009. *Boumkoeur*, Paris : éd. du Seuil.
- Mousni. 1995. *Territoires d'outre-ville*, Paris : Stock.
- Rachedi, Mabrouck. 2007. « Détours », in Collectif *Qui fait la France ?*, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris : Stock, p. 85-86.

Ouvrages critiques

- Adel Hassan Ahmed, Rania. 2005. *Le français des cités d'après le roman «Boumkoeur» de Rachid Djaidani*, thèse de doctorat, Université de Aïn-Shams, Égypte.
- Alexandre, Didier, Bernsen, Michael. 2014. « Un canon littéraire européen ? ». In : Michael Bernsen (dir.), *Un Canon littéraire européen ? Actes du colloque international de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014*, p. 7-11. [En ligne]. URL : https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen/canon/1_Alexandre-Bernsen-Introduction.pdf
- Angenot, Marc. 2013. *Les dehors de la littérature : Du roman populaire à la science-fiction*. [En ligne]. URL : <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/04/paralitt%C3%A9rature-Intro.pdf>

- Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : éd. du Seuil.
- Augé, Marc. 2009. « Paysages planétaires ». In : Paul Virilio (dir.), *Terre natale. Ailleurs comme ici*, Paris : Actes Sud, p. 106-122.
- Begag Azouz, Chaouite, Abdellatif. 1990. *Écarts d'identité*. Paris : éd. du Seuil.
- Carayol, Martin. 2013. *La formation du canon de la nouvelle en Finlande et en Estonie*, thèse de doctorat, Institut National des Langues et Civilisations Orientales INALCO Paris.
- Cello, Serena. 2011. « Au-delà du roman beur : la littérature de «banlieue» ». In : *I Quaderni di Palazzo Serra*, vol. 21. [En ligne] URL : https://www.academia.edu/15716537/Au-del%C3%A0_du_roman_beur_la_litt%C3%A9rature_de_banlieue
- Cello, Serena. 2016. « Traverser les banlieues littéraires : entre sensationnalisme et banalité quotidienne », in *Itinéraires*, n° 3, document sans pages. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3595>
- Doubinsky, Sébastien. 2014. « De la littérature et du genre comme notions ontologiquement instables ». In : *Synergies Pays Scandinaves*, n° 9, p. 11-22.
- Frican, Morgane, Merendet, Johanne Rachid. 2008. « Djaidani : Boumkoeur, un roman beur entre polyphonie sociale et poésie d'un nouveau langage ». In : *Malfini, publication exploratoire des espaces francophones*, document sans pages. [En ligne] URL : <http://malfini.ens-lyon.fr/sommaire.php?id=142&format=lectures>
- Ghio, Bettina. 2012. *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.
- Harder, Marie-Pierre. 2013. « (Dé)construire le canon : Introduction ». In : *Comparatismes en Sorbonne*, n° 4, p. 1-13 [En ligne] URL : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue4/1_INTRO_Harder.pdf
- Hargreaves, Alec G. 2000. « Autobiographie et histoire dans la littérature issue de l'immigration maghrébine ». In : *Écarts d'identité*, n° 92, mars, p. 53-56.
- Hargreaves, Alec G. 2011. « Traces littéraires des minorités postcoloniales en France ». In : *Mouvements*, hors-série, « La France en situation postcoloniale ? », septembre, p. 36-43.
- Henry, Gilles. 2009. *Des « micro » lieux du territoire du cercle familial et des jeunes. Un passage entre le « dedans » et le « dehors »*, thèse de doctorat, Université Paul Verlaine-Metz.
- Horvath, Christina. 2015. « L'authenticité des «voix de la banlieue» entre témoignage et fiction ». In : Juliet Carpenter et Christina Horvath (dir.), *Regards Croisés sur la Banlieue*, Bruxelles : Peter Lang, document dans pages. [En ligne] URL : http://opus.bath.ac.uk/51354/1/L_authenticit_des_voix_de_banlieues_in_Regards_crois_s.pdf
- Goudaillier, Jean-Pierre. 1997. « Le dire des maux, les maux du dire », En guise d'*Introduction* ». In : « *Comment tu tchatches !* » *Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris : éd. Maisonneuve et Larose, p. 6-33.
- Lounis, Zakia. 2016. « Le français des cités ; une langue de la littérature beur. Le cas de *Boumkoeur* de Rachid Djaidani ». In : *Elihyaa*, n° 19, p. 29-48.
- Malita, Ramona. 2003. « Canons littéraires, horizon d'attente : l'histoire d'une idée ». In : *Acta neophilologica*, vol. 36, n° 1-2, p. 143-151.
- Malita, Ramona. 2007. *Le Groupe de Coppet*, Timisoara : éd. Mirton.
- Neuhaus, Stefan. 2002. *Revision des literarischen Kanons [Révision des canons littéraires]*, Göttingen : éd. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Obajtek-Kirkwood, Anne-Marie. 2008. « Les écrivains beurs des années quatre-vingts et leur témoignage », février, document sans pages. [En ligne] URL : http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/anne_obajtek.htm
- Petetin, Véronique. 2009. « Slam, rap et «mondialité» ». In : *Études*, n 6°, tome 410, juin, p. 797-808.
- Piat, Julien. 2011. « Que reste-t-il de la «langue littéraire» ? ». In : *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 3, « L'écrivain devant les langues », p. 5-13.

- Pollock, Griselda. 2007. « Des canons et des guerres culturelles ». In : *Cahiers du Genre*, n° 43, tome 2, p. 45-69.
- Puig, Steve. 2010. « «Enfermés dehors» : représentations de la banlieue dans les romans de Rachid Djaidani ». In : *Formules*, n° 4, p. 179-190.
- Readings, Bill. 1993. « Le canon et ses suites : entre concept et figure ». In : *Théologiques*, vol. 1, n° 2, octobre, « Les textes fondateurs. Entre autorité et liberté », p. 39-62.
- Sauvé, Rachel. 2001. « Canon littéraire et enseignement de la littérature française au Canada anglais : L'exemple des femmes auteurs », in *The Canadian Journal of Higher Education / La revue canadienne d'enseignement supérieur*, vol. XXXI, n° 2, p. 1-12.
- Vion-Dury, Juliette (dir.). 2001. *L'écrivain auteur de sa ville*, Limoges : Presses Universitaire Limoges.
- Vitali, Ilaria. 2011. « Pari(s) extra muros. Banlieues et imaginaires urbains dans quelques romans de l'extrême contemporain ». In : *Ponti/Ponts*, n°11, p 27-39.

Sitographie

- Bob, Dictionnaire d'argot, de français populaire et familier, URL : <http://www.languefrancaise.net> (page consultée le 13 décembre 2017).
- Centre national de ressources textuelles et lexicales, URL : <http://www.cnrtl.fr/> (page consultée le 13 décembre 2017).
- Développement culturel. Un site du ministère de la culture, URL : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Developpement-culturel/Politique-de-la-ville/Bibliographie> (page consultée le 13 décembre 2017).
- Djaïdani, Rachid. 2012. « J'aimerais créer un truc qui reste », entretien, propos recueillis par Serge Kaganski, URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/11/15/cinema/rachid-djaidani-entretien-11323911/> (page consultée le 13 décembre 2017).
- Thomas, Vescovi. 2011. « Les poings et la plume », URL : <http://calame-incisif.over-blog.com/article-les-poings-et-la-plume-67576543.html> (page consultée le 13 décembre 2017).

Discographie

- Grand Corps Malade. 2006. *Midi 20*, Anouche productions.
- Grand Corps Malade. 2008. *Enfant de la ville*, Anouche productions.

Mariana PITAR
(Université de l'Ouest
de Timișoara) | **Terminologie et aménagement
linguistique**

Abstract: (Planning and management of terminology) If we accept the simplistic definition of terminology as a discipline whose object of study is specialized language, drawing a parallel between lexicology and terminology has resulted in a number of distinctions, among which the role of terminology to provide standardized norms. The progress of science and the increasing number of notions which require terminological coverage in different languages underlie the reason why terminology deals with this kind of endeavour and also account for the existence of various national and international organizations whose object of study is standardization. In my presentation I discuss issues of development and implementation of a comprehensive policy or strategy concerning the planning and management of terminology connected to neonymy and neonyms. I overview the stages of linguistic organization as well as the cases which require the intervention of standardizing organizations, among which the most renowned being ISO. I will analyze the standardization principles of this organization as well as the activity of other organizations responsible for terminology policies and for the dissemination of the new terms, by focusing on Romania and France.

Keywords: terminology, standardization, terminology harmonization, terminology management, organizations for standardization, neonymy

Résumé : Si la terminologie se définit, d'une manière simple, comme l'étude des langages spécialisés, un parallèle entre lexicologie et terminologie révèle plusieurs distinctions, parmi lesquelles la préoccupation de la terminologie pour la normalisation. L'essor des sciences, le nombre croissant de notions qui ont besoin de dénominations dans les différentes langues, constituent la cause des préoccupations des terminologues pour ce type d'activité et l'existence de différents organismes - nationaux ou internationaux - qui s'occupent de cette activité. Dans notre communication nous allons présenter l'activité d'aménagement linguistique et de normalisation en étroite liaison avec la néologie et les néonymes. Nous présenterons les étapes de l'aménagement linguistique et les cas qui nécessitent l'intervention des organismes de normalisation. Il y a plusieurs organismes de normalisation au niveau national et international, parmi lesquels le plus connu est l'ISO qui s'occupe de la standardisation des normes et des produits. Nous allons analyser les principes de normalisation des termes présentés par cet organisme, mais aussi l'activité d'autres organismes responsables de la normalisation et de la diffusion des termes nouveaux, surtout en Roumanie et en France.

Mots-clés : terminologie, normalisation, aménagement linguistique, organisme de standardisation, néonyme.

Introduction

Une définition simple et simpliste de la terminologie est que la terminologie s'occupe des vocabulaires spécialisés, étant, de ce point de vue, très proche de la lexicologie qui s'occupe du vocabulaire général d'une langue. Il y a pourtant des différences importantes entre les deux disciplines dont le tableau suivant rend compte (apud Cabré 1998, 74) :

| | LEXICOLOGIE | TERMINOLOGIE |
|---|---|--|
| Notion de base | Le mot | Le terme |
| Manière d'étudier la langue | Comme un système de signe | Comme un système conceptuel |
| | Étudie la langue en synchronie et en diachronie | Étudie la langue seulement en synchronie |
| | Étudie la langue dans une perspective sémasiologique (du signifiant vers le signifié) | Étudie la langue dans une perspective onomasiologique (du signifié vers le signifiant) |
| Types de classes grammaticales | Toutes les classes y compris les mots de liaison | Substantif, verbe, adjectif, adverbe (les mots qui couvrent des notions) |
| Types de mots/ termes | Tous les mots d'une langue | Les mots qui font partie d'un domaine de spécialité |
| Les entrées dans le dictionnaire | En ordre alphabétique | L'ordre reflète le système conceptuel |
| Le destinataire | Tous les usagers d'une langue | Les spécialistes d'un domaine, les traducteurs |
| L'intervention dans l'évolution de la langue | A des buts purement descriptifs et s'oppose à la normalisation | Activités de normalisation et aménagement linguistique |

Ce qui nous intéresse surtout - en ce qui concerne les différences entre les deux disciplines - c'est la préoccupation que la terminologie manifeste pour la normalisation et l'aménagement linguistique. Quelles sont les raisons de cette préoccupation?

On connaît très bien le fait que la terminologie est le reflet linguistique, au niveau du *signifiant*, des concepts faisant partie de branches très différentes de la science et de la technique. Tout le monde peut se rendre compte de la dynamique de plus en plus accélérée de la science, ce qui se traduit par une multiplication énorme des concepts. Même si dans la langue d'origine ces concepts sont recouverts par des termes, dès qu'ils sont transférés dans d'autres espaces apparaît la nécessité de trouver des solutions pour la terminologie correspondante. Ces solutions sont en général les mêmes que pour tout néologisme : emprunt de diverses formes (calque, emprunt direct ou indirect), traduction du terme, reprise du terme étranger sans aucune modification, recours aux ressources autochtones, soit par emprunt au langage commun et spécialisation dans un domaine, soit par emprunt interdisciplinaire quand un terme spécialisé reçoit un sens nouveau.

En ce qui suit, nous allons analyser les directions dans lesquelles la terminologie agit sur le processus de formation de nouveaux termes et pour leur intégration dans le flux du langage spécialisé.

1. Nécessité de la normalisation et organismes chargés

Quelle que soit la voie par laquelle un concept est recouvert par un terme, le problème est que, étant donné la vitesse des échanges, il est nécessaire un certain temps jusqu'à ce que ce terme se fixe dans la langue, dans une forme unique, normalisée, reconnue et utilisée par tous les spécialistes.

L'acceptation ou le rejet d'un terme proposé se fait d'habitude par des organismes spécialisés différents d'un pays à l'autre qui ont le droit de décision. Sauf les organismes nationaux qui ont le droit de décision pour chaque langue, il y a aussi des organismes internationaux qui établissent les normes générales d'un domaine.

Parmi les organismes internationaux, le plus connu est l'ISO (*International Organization for Standardisation*) qui régit la normalisation des produits dans presque tous les domaines. Selon le document de constitution de cet organisme (article 2 de 1972), l'objectif de cette organisation est le suivant:

« L'objet de l'Organisation est de favoriser le développement de la normalisation dans le monde, en vue de faciliter entre les nations les échanges de marchandises et les prestations de services et de réaliser une entente dans les domaines intellectuel, scientifique, technique et économique ».

Les organismes de normalisation de Roumanie sont l'*Association de Normalisation de Roumanie - ASRO (Asociația de Standardizare din România)* et l'*Association Roumaine de terminologie - TermRom (Asociația română de terminologie TermRom)* qui mène une activité terminologique par la réalisation de vocabulaires, glossaires et dictionnaires spécialisés. Dans le cadre de l'Académie Roumaine il y a la *Commission de Terminologie pour les Sciences exactes (Comisia de Terminologie pentru Stiințele Exacte - CTSE)* qui s'est proposée comme objectifs (Pavel, Rucăreanu 2001, 135) :

- la création des terminologies rigoureuses dans le domaine des sciences durs;
- l'emploi judicieux des néonymes, pour qu'ils soient adaptés aux normes de la langue roumaine;
- la collaboration avec des instituts de recherche et des universités en vue de l'élaboration des terminologies unitaires;
- l'élaboration de vocabulaires, de glossaires et de dictionnaires spécialisés dans la perspective de l'harmonisation de la terminologie roumaine avec les terminologies des pays membres de l'Union Européenne.

Il y a déjà plus de vingt dictionnaires de spécialité explicatifs, bi-lingues ou multilingues réalisés et publiés.

L'activité terminologie suit les normes établies déjà par les organismes internationaux. Hors les normes qui se rapportent à la normalisation des produits, l'ISO contient aussi des documents et des articles qui font référence au travail terminologique. En ce qui concerne l'introduction des nouveaux termes, la norme 704 – *Travail terminologique – Principes et méthodes* établit les principes suivants qui se rapportent aux conditions dans lesquelles les nouveaux termes peuvent être créés.

Avant de créer un nouveau terme il faut établir si celui-ci est nécessaire ou non et

s'il n'y a pas déjà un autre terme qui recouvre le même concept. Dans le cas d'existence de deux termes concurrents, le critère de sélection correspond aux conditions énumérées en ce qui suit :

a) *La motivation du terme*

Un terme est motivé lorsque le concept qu'il désigne peut être déduit sans recourir à la définition. Il est recommandé d'utiliser des caractères distinctifs ou essentiels qui ne risque pas de changer trop rapidement. Dans l'exemple *bruit thermique* ou *bruit Johnson*, cité dans ISO 704, le premier est considéré plus motivé que le second, plus clair et plus transparent et donc préférable.

b) *La cohérence*

Le système conceptuel d'une langue n'est pas une somme arbitraire de termes, mais il doit refléter un système cohérent de concepts. Les termes nouveaux doivent respecter et s'encadrer dans le système déjà existant. Par exemple, la dénomination d'un nouveau médicament doit respecter la manière de formation des noms de médicaments de la même série. Dans la série *pénicilline*, *kanamycine*, etc. on peut observer les suffixes *-ycine* ou *-illine* spécifiques à tous les noms des médicaments ayant les mêmes propriétés.

c) *L'adéquation*

Le terme doit suivre une structure de significations établies et familières d'une communauté linguistique pour éviter toute confusion ou des connotations d'autres natures (péjoratives par exemple). Ainsi, le terme *énergie atomique* peut prêter à confusion, suggérant que l'énergie est créée par l'atome, tandis que le terme *énergie nucléaire* est plus précis et plus adéquat.

d) *L'économie linguistique*

Malgré la transparence nécessaire, les termes doivent être aussi très concis, brefs. Cette exigence de concision se heurte souvent à celle de la justesse. Plus le nombre de caractères est élevé, plus le terme est transparent et juste, mais il devient souvent encombrant dans le discours. C'est pour cela qu'on préfère souvent une forme raccourcie dans la communication orale et la forme longue dans le discours écrit, scientifique.

e) *La capacité de dérivation*

Les termes doivent avoir la capacité de se soumettre aux règles de dérivation, de conjugaison et de déclinaison spécifiques à la langue d'entrée. Beaucoup de termes empruntés à l'anglais dans le domaine de l'informatique sont difficilement maniables de ce point de vue en roumain. Par exemple, le terme *hardware*, bien fixé dans le langage de spécialité, forme difficilement un pluriel, ce qui a mené à l'adaptation d'une forme raccourcie – *hard* – dont le pluriel *harduri* est conformément aux règles de la grammaire roumaine. D'autres termes, comme *a downlada*, provenant du verbe anglais *to download*, assez souvent employé dans le discours oral, est ressenti comme un barbarisme. Le terme français *herbe* prévaut sur le terme *plante médicinale* parce qu'il a la capacité de former des dérivés à la différence de ce dernier.

f) *L'exactitude linguistique*

Cette exigence se rapporte surtout aux aspects phonétiques, graphiques, mais

aussi morphologiques et syntaxiques des nouveaux termes qui doivent respecter toutes ces contraintes. Ce n'est pas le cas des termes suivants, repris directement de l'anglais, qui ne se soumettent pas aux règles graphiques, phonétiques ou syntaxiques du roumain: *mouse, en gros, output, service, download, etc.*

g) *La prédominance de la langue en question*

Même si l'emprunt à une autre langue est une forme acceptée dans la création des termes, il convient que les expressions de la langue en question l'emportent toujours sur les emprunts directs.

2. L'aménagement terminologique et la normalisation

L'aménagement linguistique signifie développer, améliorer et diffuser la terminologie d'un domaine. Cette action est faite par des organismes habilités dans ce sens, en étroite liaison avec la néologie et la politique linguistique, et s'exprime par les normes et les standards élaborés. Jean Louis Rousseau (2008, 97) parle de l'aménagement terminologique comme partie de l'aménagement linguistique et le définit de la manière suivante :

« Domaine d'intervention de l'aménagement linguistique visant la description, la modernisation ou le développement des terminologies, leur diffusion sociale, dans une ou plusieurs langues, dont l'Etat ou un acteur social faisant autorité préconise l'usage. »

Les acteurs de l'aménagement linguistique sont les linguistes (terminologues) et les spécialistes du domaine qui collaborent en vue de la création des termes adéquats et de leur diffusion officielle, basée sur une politique linguistique bien définie. L'aménagement terminologique se déroule en plusieurs étapes, à commencer par la standardisation jusqu'à l'harmonisation des termes déjà existants.

L'intervention des organismes de normalisation a lieu dans le cas où il y a des trous, des vides terminologiques dans un certain domaine ou dans le cas où la dénomination déjà existante est inadéquate ou multiple. Les cas qui nécessitent l'intervention d'un organisme de normalisation sont les suivants (Dubuc 1992, 103-116) :

a) *Les cas de polysémie*

L'intervention normalisatrice dans le cas de la polysémie est nécessaire si un terme recouvre plusieurs concepts dans le même domaine et, de ce fait, il pourrait donner naissance à des confusions. Dans ce cas il y a deux solutions : soit on établit clairement l'aire de signification de chaque sens, soit on propose des termes distincts pour chaque sens.

b) *Les cas de synonymie*

La synonymie a une valeur stylistique dans les langages de spécialité aussi. C'est pourquoi on intervient seulement dans les cas de synonymie excessive. Pour une décision correcte, on prend en considération les critères suivants :

- la fréquence du terme ;
- la facilité de l'intégrer dans le discours ;

- la facilité de prononciation ;
- l’adéquation du terme, c’est à dire le rapport entre le terme et le concept ;
- la transparence du terme ;
- le respect de la manière de formation des mots dans la langue en question.

Nous devons mentionner aussi la préférence pour des termes politiquement corrects, entrés dans la langue avec les documents de l’Union Européenne. Ainsi on préfère, en roumain : *câini comunitari* (*chiens communautaires*) au lieu de *câini vagabonzi* (*chiens vagabonds*); *nevăzători* (non voyants) au lieu de *orbi* (*aveugles*) ; *agent de salubrizare* (*technicien de surface*) au lieu de *gunoier* (*éboueur*). Ce phénomène, parfois critiqué (Antoine), est présent dans tous les documents officiels des pays de l’Union Européenne.

c) *Les cas de sens impropre*

Parfois un terme est utilisé dans un sens autre que celui connu. Ce cas peut apparaître lors des traductions ou de changement abusif du sens des termes par les utilisateurs. Une action de normalisation par un organisme habilité s’impose vivement pour rétablir le sens propre du terme.

d) *La nécessité de créer un nouveau terme* apparaît assez souvent avec le nombre croissant de concepts qui ont besoin d’une dénomination. Le plus souvent ces concepts entrent dans la langue avec la dénomination d’origine, de sorte que, dans ce cas, l’intervention consiste dans l’acceptation ou le changement de ce terme. On rédige une liste de propositions qui sont soumises à l’analyse et puis choisies en fonction des critères déjà mentionnés.

2.1. Les étapes de l’aménagement terminologique

La définition de l’aménagement terminologique met déjà en évidence la complexité de cette activité qui se déroule en plusieurs étapes.

a) *La standardisation*

La standardisation est une action complexe qui consiste dans la prise de décisions d’autorité de la part des organismes compétents pour la création d’une dénomination quand celle-ci manque ou se trouve dans une concurrence non justifiée. La standardisation se fait au niveau de l’entreprise, d’une branche professionnelle au d’une institution. D’autre part, elle se fait au niveau national ou international. Cette activité connaît elle-même plusieurs étapes:

- la recommandation d’un certain terme dans un ensemble de termes existants;
- la diffusion du terme choisi;
- la vérification de la manière dont il a été accepté dans le milieu des spécialistes;
- la standardisation proprement dite.

Il y a ainsi une activité progressive qui part de la recommandation jusqu’au questionnement des utilisateurs sur l’opportunité du terme et sa fréquence d’emploi dans les milieux professionnels. C’est seulement après une telle analyse que les organismes responsables recommandent le terme.

b) *La consolidation* représente l’étape suivante de l’aménagement linguistique qui

consiste dans l'élimination des termes superflus, des doublons, des termes concurrents ou dans l'ajout de définitions là où elles font défaut.

c) *L'harmonisation* est la dernière étape de ce processus, et consiste dans la réduction des différences de sens entre les termes qui désignent le même concept dans une langue ou dans plusieurs.

Conclusions

Pour qu'une langue reste vivante, elle doit être en mesure d'exprimer la diversité et la complexité du monde moderne. Pour faire face aux milliers de notions nouvelles qu'il faut comprendre et nommer, les spécialistes sont obligés de recourir à des emprunts massifs de termes étrangers. Pour préserver la pureté de la langue, chaque pays mène, par ses organismes habilités, une activité de mise en ordre de cette invasion massive de termes et d'aménagement terminologique. Dans aucun des cas mentionnés qui nécessitent l'intervention d'un organisme, on ne peut pas prendre des mesures en suivant le seul principe de la monosémie du terme, mais il faut tenir compte de plusieurs facteurs. En général, les spécialistes peuvent *recommander* l'utilisation d'un terme parmi plusieurs ou *interdire* certains termes (comme dans le cas des anglicismes dans les domaines de l'administration et des relations publiques en France, par exemple). Ces décisions ne sont pas arbitraires, mais tiennent compte d'une réalité terminologique spécifique à un moment donné à chaque pays et à chaque domaine concerné par l'activité de standardisation ou d'aménagement terminologique.

Un terme nouveau peut être accepté pour les raisons suivantes:

- parce qu'il est nécessaire ;
- parce qu'il est très fréquent dans le milieu professionnel ;
- parce qu'il est présent dans plusieurs langues et peut ainsi être candidat à un possible statut de mot international ;
- parce qu'il est adéquat et adapté à la langue en question ;
- parce qu'il n'y a pas d'autres solutions viables.

Chaque terme peut avoir des statuts différents aux divers moments de la standardisation. Ainsi, un terme peut être *accepté*, *recommandé (conseillé)*, *non recommandé*, *à éviter* et, plus rarement, *interdit*. Ce statut est en général mentionné dans les index et les vocabulaires de spécialité diffusés par les organismes de standardisation ou dans les fiches terminologiques des bases de données si le terme est nouveau.

Nous allons donner un seul exemple de publication qui normalise le vocabulaire de spécialité en France. Il s'agit de *La Délégation générale à la langue française et aux langues de France* qui publie sur son site des circulaires relatives à certains problèmes de terminologie (comme par exemple la *Circulaire 1998 relative à la féminisation des noms de métier*) ou des recommandations pour l'emploi des termes français dans divers domaines, groupées dans des documents sous la rubrique *Vous pouvez le dire en français*. Dans l'Annexe on peut voir une capture d'écran d'une page du document *Vous pouvez le dire en français-Transports* où sont mentionnés les termes

déjà utilisés (*Vous dites déjà*) et les termes nouveaux, recommandés (*Vous pouvez dire aussi*). D'ailleurs, le site *FranceTerme* est consacré aux termes recommandés par la *Commission d'enrichissement de la langue française* et publiés au *Journal officiel de la République française*. Il comporte une base de données terminologique de plus de 7 500 termes français dans différents domaines scientifiques et techniques ainsi que des vocabulaires de spécialité.

Bibliographie

- Antoine, Gérald. *De la „langue de bois” au „politiquement correct”*, http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/antoine/languedebois.pdf (consulté le 10 janvier 2018)
- Cabré, Maria-Theresa. 1998. *La terminologie. Théorie, méthodes et application*. Paris: A. Colin.
- Dubuc, Robert. 1992. *Manuel pratique de terminologie*. Québec: Linguattech.
- Rousseau, Jean-Louis. 2005. *Terminologie et aménagement des langues* in *Langages* nr 157, vol 39, p 93-102.
- Pavel, Eugeniu, Rucăreanu Costin. 2001. *Introducere în terminologie*. București: Editura Academiei Române, Editura Agir.
- Pitar, Mariana. 2013. *Manual de terminologie și terminografie*. Timișoara: Mirton.
- *ISO 704:2000-*Travail terminologique- Principes et méthodes*
- **Enrichissement de la langue française*: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France/Politiques-de-la-langue/Enrichissement-de-la-langue-francaise> (consulté le 10 janvier 2018)
- **France terme*: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France/Politiques-de-la-langue/Enrichissement-de-la-langue-francaise/FranceTerme> (consulté le 10 janvier 2018)
- **TermRom*: <http://cimec.ro/PaginiGazduite/TR/default.htm> (consulté le 10 janvier 2018)
- *ASRO Asociația de standardizare din România : <http://www.asro.ro/> (consulté le 10 janvier 2018)
- **Colectivul de terminologie*: http://www.imsar.ro/Dictionare_elaborate_de_Colectivul_de_Terminologie.pdf (consulté le 10 janvier 2018)

Annexe

Page du document *Vous pouvez le dire en français-Transports***bagage à main**

au lieu de : *hand baggage, hand luggage*
 Domaine : Transports.

Journal officiel du 21 octobre 2004

chèque de voyage

au lieu de : *traveller's cheque*
 Domaine : Économie-Tourisme.

Publié en 1989 ; Journal officiel du 22 septembre 2000

équipage

au lieu de : *crew*
 Domaine : Aéronautique-Transports.

Publié en 1976 ; Journal officiel du 22 septembre 2000

Ces termes, qui ont pu surprendre en français au moment de leur publication, font aujourd'hui partie de notre vocabulaire courant.

navette

au lieu de : *shuttle*
 Domaine : Transports.

Journal officiel du 21 octobre 2004

salle d'embarquement

au lieu de : *boarding lounge, departure room*
 Domaine : Transport aérien.

Journal officiel du 22 octobre 2004

sans réservation

au lieu de : *go show*
 Domaine : Transports.

Publié en 1992 ; Journal officiel du 22 septembre 2000

vol sans escale

au lieu de : *non-stop flight*
 Domaine : Transport aérien.

Journal officiel du 21 octobre 2004

**billet ouvert**

au lieu de : *open ticket*
 Domaine : Transports-Tourisme.

Publié en 1989 ; Journal officiel du 22 septembre 2000

bon d'échange ou coupon

au lieu de : *voucher*
 Domaine : Tourisme.

Publié en 1992 ; Journal officiel du 22 septembre 2000

boutique hors taxes

au lieu de : *duty-free shop*
 Domaine : Économie-Transports.

Publié en 1989 ; Journal officiel du 22 septembre 2000

compagnie à bas prix**complexe touristique**

au lieu de : *resort*
 pour désigner un ensemble d'installations
 hôtelières et d'équipements de loisirs
 Domaine : Tourisme-Économie.

Journal officiel du 12 février 2006

station

au lieu de : *resort*
 pour désigner un lieu de villégiature
 Domaine : Tourisme-Économie.

Journal officiel du 12 février 2006

organisateur de voyages ou voyageur

au lieu de : *tour operator*
 Domaine : Tourisme.

Publié en 1992 ; Journal officiel du 22 septembre 2000

pôle (d'échanges) ou plateforme (de correspondance) ou plaque tournante ou pivot

au lieu de : *hub*
 Domaine : Transports.

Cristina-Manuela TĂNASE
(Université de l'Ouest, Timișoara)

La réforme de l'orthographe entre norme et tolérance

Abstract: (The French spelling Reform, between standard and tolerance) On December the 6th, 1990, the Supreme Council for French Language published in the *French Republic's Official Journal* the text of its proposal for a spelling reform. This reform was supposed to correct number of graphic anomalies (*chariot, imbécillité*), to update writing rules by taking into account the evolution of the language and to simplify the spelling of several words. More exactly, it concerned the use of the hyphen, the graphic accents, the linguistic adjustment of the loans and the agreement of the past participle. We intend, more than twenty years after the publication of the reforming proposal, to observe the various types of modifications: those who were considered to be useful, as well as those who aroused the dissatisfaction of both the specialists and the simple language lovers – because considered to be too “audacious”, or too much limited in order to really ease the learning of French writing, or simply useless.

Keywords: spelling reform, graphic anomaly, rectifications, public echoes of the spelling reform proposal, implementation of the spelling reform.

Résumé : Le 6 décembre 1990, le Conseil supérieur de la langue française faisait paraître dans le *Journal officiel de la République française* le texte de sa proposition de réforme de l'orthographe. Celle-ci était censée corriger certaines anomalies graphiques (*chariot, imbécillité*), actualiser les règles en tenant compte de l'évolution de la langue et simplifier l'orthographe de certains mots. Plus précisément, elle touchait au problème du trait d'union, des accents, de la francisation des emprunts et de l'accord du participe passé. Nous nous proposons, plus de vingt-cinq ans après la publication du texte de la Réforme, de relever les différents types de modifications : celles qu'on a considérées comme salutaires, aussi bien que celles qui ont suscité le mécontentement des spécialistes et des non spécialistes, simples amoureux de la langue – car considérées comme trop « audacieuses », ou trop limitées pour vraiment faciliter l'apprentissage du français écrit, ou tout simplement inutiles.

Mots-clés : Réforme de l'orthographe, anomalie graphique, rectifications, accueil des modifications, application de la Réforme.

1. Histoire de la réforme

À la fin des années '80, un fait devient évident : le français perd du terrain à l'étranger. On met en cause sa complexité. C'est ce qui amène plusieurs linguistes à demander une réforme de l'orthographe française qui « supprime les absurdités »¹.

L'idée n'était pas sans précédent puisque, depuis le XVII^e siècle, l'orthographe a subi périodiquement des modifications plus ou moins étendues, dans l'effort de réduire l'écart entre la langue parlée – dont l'évolution a toujours été plus rapide – et son aspect écrit, de corriger certaines anomalies et, non en dernier lieu, de la simplifier afin de faciliter son apprentissage. C'est dans ce sens que s'inscrivent les rectifications de

¹ Nina Catach (Legrand 2016) a attiré l'attention sur le fait que toute langue évolue mais que l'orthographe française n'a plus évolué depuis un siècle. À son tour, Claude Gruaz (R.C. 2016) considère l'écriture française comme l'une des plus difficiles au monde à cause de sa très grande complexité, ce qui constitue non seulement un problème pour les enfants, mais aussi un obstacle pour les étrangers et pour le rayonnement de la francophonie.

l'orthographe apportées par l'Académie française en 1694, 1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878 et 1932-1935. Les rectifications proposées en 1975 n'ont pas réussi à se faire adopter pour n'avoir été ni enseignées, ni même recommandées².

C'est donc dans ce contexte qu'en 1989, le premier ministre Michel Rocard met sur pied le Conseil supérieur de la langue française (CSLF), dissous en 2006, formé de ressortissants français, québécois, belges, suisses et marocains. Sa mission était d'entreprendre « une grande révision du français, afin d'en simplifier l'apprentissage » (Laurent 2016).

Comme toute réforme du système de l'orthographe française est exclue, les rectifications proposées par le CSLF peuvent être considérées plutôt un « toilettage » qu'un « bouleversement ». Et elles concernent, principalement, trois domaines :

1°. la création des mots nouveaux, appartenant surtout aux domaines des sciences et des techniques, car une graphie respectant des règles simples ne saurait que faciliter la créativité de la langue ;

2°. la lexicographie, compte tenu du fait que les lexicographes, à côté des imprimeurs, jadis, ont joué et continuent à jouer un rôle très important dans l'évolution de l'orthographe car, d'une part, les dictionnaires, suivant l'usage, enregistrent à chaque nouvelle édition les modifications subies par les graphies des mots et, d'autre part, ils ont un rôle actif, en orientant l'usage. (À noter que 60% des utilisateurs consultent le dictionnaire uniquement pour l'orthographe.) ;

3°. l'enseignement, parce qu'on sait que toute réforme est vouée à l'échec si elle n'est pas adoptée par un certain nombre d'utilisateurs (comme il est d'ailleurs arrivé pour la réforme préconisée en 1975). Et comme les adultes ont du mal à accepter des modifications qui touchent à leurs habitudes d'écrire, on a décidé d'enseigner la nouvelle orthographe aux enfants des primaires et de la recommander seulement aux adultes.

En 1990, le CSLF présente ses propositions de modification de l'orthographe, propositions que l'Académie française et ses homologues québécois, belges et suisses avisent favorablement et qui sont publiées, la même année, dans le *Journal officiel de la République française*. Et les choses en sont restées là, pendant un quart de siècle. Plus précisément jusqu'au mois de novembre 2015 quand, dans le *Bulletin officiel sur les nouveaux programmes d'enseignement à l'école* on fait la précision que, dès la rentrée 2016, « l'enseignement de l'orthographe a pour référence les rectifications orthographiques publiées par le *Journal officiel de la République française* le 6 décembre 1990 ». Et cette fois, les éditeurs des manuels scolaires, qui avaient refusé de le faire auparavant, décident tous d'appliquer la réforme à la rentrée.

Et, bien qu'on ne cesse de répéter que l'orthographe rectifiée a un caractère facultatif et que les deux orthographe, l'ancienne et la nouvelle, sont considérées comme correctes, l'annonce de son introduction dans les manuels des classes primaires a provoqué des débats passionnés en France³.

² Les tentatives de réforme de l'orthographe peuvent être considérées une tradition, car elles remontent déjà à 1542, quand L. Meigret essaie de rapprocher l'orthographe de la prononciation. Plus tard, en 1620, J. Godard envisage la suppression des lettres étymologiques et le remplacement des *s* muets par des circonflexes, pour qu'en 1740, l'abbé d'Olivet entreprenne une réforme radicale qui touche environ 5000 mots.

³ En Belgique, en Suisse et au Québec la réforme s'applique depuis quelque temps déjà et elle n'a pas rencontré la même opposition qu'en France.

2. Le contenu de la réforme de l'orthographe

Au total, on a formulé dix nouvelles règles qui devraient rendre l'orthographe française plus raisonnée. Trois règles portent sur l'emploi des accents grave et circonflexe et du tréma, une règle fait référence à la graphie des numéraux composés dont les éléments seront reliés par un trait d'union, trois règles concernent les mots composés et les emprunts, (plus précisément il s'agit, d'une part, de la soudure de certains d'entre eux, d'autre part, de leur pluriel), deux règles proposent la réduction de la consonne double dans le cas des verbes terminés en *-eler*, *-eter* et de leurs dérivés en *-ement*, aussi bien que dans celui des mots en *-olle*, des verbes en *-otter* et de leurs dérivés, et enfin, une règle se réfère à l'invariabilité du participe passé du verbe *laisser* lorsqu'il est suivi d'un infinitif.

2.1. L'accent grave remplacera l'accent aigu dans les cas suivants :

- lorsque la lettre *e*, précédée d'une autre lettre, est suivie d'une syllabe contenant un *e* muet : *événement* > *èvenement*, *céli* > *cèleri*, *sécheresse* > *sècheresse* ;
- au futur et au conditionnel des verbes du type *céder* : (*je*) *céderai* > (*je*) *cèderai*, (*nous*) *céderions* > (*nous*) *cèderions* ;
- dans les inversions interrogatives : *aimé-je* > *aimè-je*, *puissé-je* > *puissè-je*.

2.2. L'accent circonflexe⁴ voit son emploi restreint aux seules situations où il indique une distinction morphologique, de timbre ou des formes homonymiques.

2.3. Le tréma sera déplacé sur la voyelle prononcée, dans quelques mots, et ajouté dans d'autres, pour éliminer des prononciations fautives.

2.4. Le trait d'union était traditionnellement employé dans la graphie des numéraux inférieurs à *cent* (*trente-trois* mais *cent trois*). On étendra son usage à tous les numéraux composés : *cent quarante et un* > *cent-quarante-et-un*.

2.5. Une autre proposition vise **la soudure des noms composés** formés :

- avec les préfixes *contr(e)-* et *entr(e)-* : *contre-exemple* > *contrexemple*, *entre-temps* > *entretemps*, *s'entre-tuer* > *s'entretuer*
- avec des éléments « savants » : *auto-école* > *autoécole*, *extra-sensoriel* > *extrasensoriel*
- d'onomatopées : *tic-tac* > *tictac*, *cui-cui* > *cuicui*.

2.6. En ce qui concerne **le pluriel des noms composés** formés d'un verbe ou d'une préposition et d'un nom, selon la nouvelle règle, le second élément du nom composé, donc le substantif, prendra la marque du pluriel uniquement lorsque le mot est au pluriel. On écarte de cette manière les hésitations et les contradictions, mais cela, parfois, au détriment de la logique : *un brise-glace*, *des brise-glace* ou *un brise-glaces*, *des brise-glaces* > *un brise-glace*, *des brise-glaces* ; *un cure-dent*, *des cure-dent* > *un cure-dent*, *des cure-dents* ; *un cure-ongles*, *des cure-ongles* > *un cure-ongle*, *des cure-ongles* ; *un après-midi*, *des après-midi* > *un après-midi*, *des après-midis*.

2.7. Pour que **les emprunts** soient mieux intégrés à la langue française, ils formeront **le pluriel** comme les mots français (*des barmen* > *des barmans*, *des addenda* > *des addendas*) et seront accentués selon les mêmes règles qu'on applique à ceux-

⁴ En ce qui concerne les rectifications qui touchent à l'emploi de l'accent circonflexe et du tréma, nous nous contenterons ici de quelques remarques à caractère général, car nous détaillerons ce sujet un peu plus loin.

ci (*un artefact* > *un artéfact*). En plus, on propose **la soudure** des mots composés empruntés : *un vade-mecum, des vade-mecum > un vadémécum, des vadémécums*.

2.8. Les verbes terminés en *-eler* et *-eter* ainsi que leurs dérivés en *-ement* s'écriront avec **consonne simple** et on mettra l'accent grave sur le *e* de la syllabe précédente. Car, selon la nouvelle orthographe recommandée, tous ces verbes se conjugueront sur le modèle de *peler* et d'*acheter* (*morceler* : (*je*) *morçèle*, (*le*) *morçèlement* ; *démanteler* : (*je*) *démantèle*, (*le*) *démantèlement*).

2.9. La même graphie avec **consonne simple** est conseillée pour les mots en *-olle* et les verbes en *-otter* et leurs dérivés : *guibolle* > *guibole*, *corolle* > *corole*, *frisotter* > *frisoter*, *frisottis* > *frisotis*. Mais, cette règle connaît aussi des exceptions. *Colle*, *molle*, *folle* gardent la consonne double, ainsi que les mots de la même famille qu'un nom en *-otte* : *botte*, *botté*, *botter*.

2.10. Une dernière proposition se réfère à l'invariabilité du **participe passé du verbe laisser** suivi d'un infinitif (sur le modèle de *faire*) : *Ces personnes, nous les avons laissé partir / fait partir*.

À ces dix nouvelles règles s'ajoute la rectification de quelques anomalies graphiques : *bonhomie* > *bonhommie* (comme *bonhomme*), *chariot* > *charriot*, *dissous*, *dissoute* > *dissout*, *dissoute*, *oignon* > *ognon*, *asseoir* > *assoir*, *nénuphar* > *nénufar*.

Dans ce qui suit, nous nous pencherons de plus près sur les modifications qui touchent à l'emploi de l'accent circonflexe et du tréma, et nous présenterons aussi la position et les arguments pour ou contre ces propositions de réforme, formulés par deux autorités en la matière, Josette Rey-Debove, directrice de la rédaction du *Petit Robert* et Béatrice Le Beau-Bensa, spécialiste en graphies et collaboratrice au dictionnaire *Le Petit Robert*.

3. L'accent circonflexe

Lorsqu'en 1532, Jacobus Sylvius (Jacques Dubois) emploie pour la première fois l'accent circonflexe, il le fait pour signaler l'existence d'une diphtongue : *boît*. Montflory (1533) et Etienne Dolet (1540) l'utilisent pour indiquer la chute d'un *e* à l'intérieur d'un mot : *vrai[^]ment*, *pai[^]ra*, tandis que Sebillet (1549) étend son emploi, en l'utilisant pour marquer la chute d'un *s* aussi : *tôt*, *plaît*. Si d'autres typographes adhèrent à cet emploi de l'accent circonflexe sans problèmes, l'Académie française ne le fera qu'en 1740.

De nos jours, la présence de l'accent circonflexe peut indiquer aussi bien la chute d'une voyelle : *bâiller* < *baailler*, *soûl* < *saoul*, *âge* < *eage*, *dû* < *deü*, *sûr* < *seür*, que celle d'une consonne, le plus souvent un *s* : *tête* < *teste*, *test* < lat. *testa*, *château* < *chastel* < lat. *castellum*, *châtier* < *casteir* < lat. *castigare*, mais, il peut s'agir aussi d'un *n* : *âme* < *an(e)ma* < lat. *anima*, d'un *k* : *bâbord* < néerl. *bakboord*, ou d'un *h* : *gêne* < a.fr. *gehine*, d'après *géhene*.

Aujourd'hui, on attribue à l'accent circonflexe deux rôles principaux :

- distinguer deux mots homophones (fonction diacritique) : *côte* / *cote*, *dû* / *du*, *mûr* / *mur*, *crû* / *cru*, *qu'il fît* / *il fit* ;
- apporter des indications sur la prononciation de certains mots : *rôle* se prononce

avec un *o* fermé, tandis que *sole*, avec un *o* ouvert, dans *pâle*, le *a* est postérieur, alors que dans *sale*, le *a* est antérieur.

Mais une analyse plus approfondie de l'emploi de cet accent révèle plusieurs problèmes :

1°. Bien que l'accent circonflexe marque dans la plupart des cas la chute d'une lettre, l'étude de ses occurrences dévoile un emploi incohérent et parfois arbitraire, dû au fait que les critères étymologiques et historiques ne sont pas toujours respectés.

Ainsi, le circonflexe fait défaut dans certains mots qui ont perdu un *s* à un moment donné de leur histoire : *notre* < *nostre* < *nostro* < lat. *noster*, *mouche* < *musche* < lat. *musca*, *chaque* < *chasque* < lat. pop. *casuunus*.

D'autre part, le circonflexe est parfois employé sans aucune justification étymologique : *extrême* < *estreme* < lat. *extremus*, *suprême* < lat. *supremus*, *pâle* < lat. *pallidus*, *drôle* < néerl. *drol*, *allô* < angl. *hallo*, *hello*⁵.

2°. Son emploi n'est pas constant car :

- à l'intérieur d'une même famille, il est présent dans certains mots et absent dans d'autres : *jeûner* / *déjeuner*, *côte* / *coteau*, *grâce* / *gracieux*, *tempête* / *tempétueux* ;
- dans la conjugaison d'un même verbe, il apparaît dans certaines formes, mais non dans d'autres : *être*, (*vous*) *êtes* / (*il*) *était*, *été*, *étant*.

3°. Il y a des formes verbales qui, bien qu'elles aient connu une histoire parallèle, ont subi un traitement différent, ce qui fait qu'aujourd'hui, le participe passé du verbe *mouvoir* s'écrit avec un accent circonflexe (*mû*), tandis que celui des verbes *savoir*, *taire*, *voir*, ne prend pas d'accent (*su*, *tu*, *vu*). Le même traitement différencié peut être observé dans la conjugaison du verbe *plaire*, à la troisième personne du singulier de l'indicatif présent (*il plaît*), par rapport aux verbes *taire* ou *faire* (*il tait*, *il fait*).

4°. Comme on l'a vu, Grevisse & Goosse (1993, 128) justifient la présence de l'accent circonflexe dans certains mots par le fait qu'il précise le timbre et/ou la longueur de la voyelle qu'il surmonte. Mais, dans ce cas aussi, l'emploi de cet accent présente des incohérences :

- sur *a*, l'accent circonflexe indique un *a* postérieur, tandis qu'un *a* dont la prononciation est antérieure s'écrit, généralement, sans accent : *château* / *bateau*, *noirâtre* / *pédiatre*. Mais, il y a aussi des mots où le *a* connaît une articulation postérieure, bien qu'il ne porte pas d'accent : *las*, *pas*, *passage*, *passer*, *passereau*.
- sur *o*, le circonflexe note un *o* fermé, mais il y a des mots où le *o* a le même timbre fermé, sans recevoir d'accent circonflexe : *aumône*, *monôme* / *clone*, *zone*.
- sur *e*, l'accent circonflexe indique, dans la plupart des cas, un timbre ouvert, donc, du point de vue phonétique, il a le même rôle que l'accent grave : *il mêle* / *il harcèle*, *même* / *thème*, *crème* / *crême*, *trêve* / *grève*. Mais, il se peut aussi qu'un *ê* se prononce *é*, donc avec un timbre fermé : *vêtir* / *vétille*.
- sur *i* et *u*, le circonflexe ne marque aucune différence phonétique : *abîme* /

⁵ Selon Grevisse & Goosse (1993, 128), dans ces cas, l'accent circonflexe aurait le rôle de préciser le timbre et/ou la longueur de la voyelle.

cime, chaîne / haine ou croûte / route, voûte / doute.

En fait, l'accent circonflexe joue un rôle dans l'indication du timbre et de la durée des voyelles dans peu de mots, et uniquement en syllabe accentuée, et en plus, ces distinctions sont en voie de disparition.

Suite aux problèmes liés à l'emploi du circonflexe relevés par cette analyse détaillée, une conclusion s'est imposée aux yeux des linguistes chargés de la rectification de l'orthographe : la nécessité de réduire le nombre de cas où cet accent doit être utilisé. Plusieurs membres du Comité d'experts, parmi lesquels André Martinet⁶, auraient souhaité éliminer complètement l'accent circonflexe de la graphie française en raison de son faible rendement phonétique (aucune valeur phonétique sur le *i* et le *u*, possibilité d'être remplacé par un accent grave sur le *e* et emploi inconstant pour marquer un timbre spécial sur le *a* et le *o*)⁷. Mais, finalement, le Conseil supérieur de la langue française n'a retenu que les propositions suivantes :

1°. Le maintien de l'accent circonflexe sur les lettres *a*, *e* et *o*.

2°. L'emploi facultatif de l'accent sur les lettres *i* et *u*, sauf dans les cas ci-dessous, où il reste obligatoire :

a) dans la conjugaison des verbes où l'accent apparaît dans une terminaison :

– à l'indicatif, au passé simple, à la première et deuxième personne du pluriel : *nous vîmes, nous sûmes*, comme *nous parlâmes* ; *vous vîtes, vous sûtes*, comme *vous parlâtes* ;

– au subjonctif, à l'imparfait et au plus-que-parfait, à la troisième personne du singulier : *qu'il vît, qu'il sût*, comme *qu'il parlât* ; *qu'il eût vu, qu'il eût su*, comme *qu'il eût parlé*.

b) dans les mots où il sert à distinguer deux homonymes : *dû, jeûne, mûr, sûr* (ces deux derniers adjectifs conservent le circonflexe seulement au masculin singulier, comme le participe passé du verbe *devoir*), *croître*. Leurs dérivés et composés s'écriront sans accent, étant donné que, dans leur cas, le problème de l'homonymie ne se pose plus : *sûreté, accroître, décroître*.

3°. La suppression de l'accent circonflexe dans quelques cas où, de cette manière, certaines anomalies étymologiques sont éliminées :

a) dans la classe des verbes :

– le participe passé du verbe *mouvoir* sera aligné au participe passé des verbes *savoir, lire, voir* : *mu* comme *su, lu, vu* ;

– *(il) plait* s'écrira comme *(il) fait, (il) tait* ;

b) dans la classe des substantifs :

– *(sur)pique* suivra le modèle de *morsure* ;

– *traîne, traître* et leurs dérivés seront rapprochés graphiquement de *gaine, haine* ;

c) dans la classe des adverbes : - la graphie des adverbes formés à l'aide du

⁶ À noter aussi que André Martinet se dit favorable à une graphie par phonèmes.

⁷ En matière d'accents, le Comité est allé même plus loin et a proposé le remplacement des accents aigu et grave surmontant la lettre *e* par un accent unique, plat, comme celui déjà employé pour les lettres capitales de grandes dimensions (dans les titres, sur les affiches). Et cela, en raison du fait que l'opposition de timbre est une habitude articulatoire qui présente des différences d'une génération à l'autre et selon les régions, et que le rôle de l'écriture est de neutraliser ces situations diversifiées.

suffixe *-ment* à partir des adjectifs terminés en *-u* sera uniformisée, de sorte qu'on écrira *ambigument, assidument, continument, dument, incongrument* comme déjà *absolument, éperdument, ingénument, résolument*.

4°. Les noms propres ainsi que les adjectifs issus de ces noms, qui contiennent un accent circonflexe, ne subiront aucune modification de ce point de vue : *Nîmes, nîmois*⁸.

3.1. L'opinion des spécialistes

Dans le livret intitulé *La réforme de l'orthographe au banc d'essai du Robert*, paru en 1991, Josette Rey-Debove et Béatrice Le Beau-Bensa présentent et analysent les rectifications proposées par le Conseil supérieur de la langue française et n'hésitent pas à donner leur avis sur la question.

Pour ce qui est des rectifications touchant à l'emploi de l'accent circonflexe, les deux linguistes exposent leurs arguments pour ou contre et formulent leurs propres propositions. Ainsi, observent-elles, étant donné que le rôle de l'orthographe est de « neutraliser une situation instable et diversifiée » (1991, 9), le maintien de l'accent circonflexe sur le *a* et le *o* parce qu'il y marquerait une opposition de timbre ne se soutient pas car cette opposition ne se réalise pas dans toutes les régions de la France et, en plus, elle tend à disparaître chez les jeunes.

En ce qui concerne la conservation de l'accent circonflexe sur le *i* et le *u* dans la conjugaison au passé simple, elles trouvent cette mesure justifiable, car on harmonise ainsi les marques temporelles : si on garde l'accent dans les désinences *-âmes, -âtes*, il est logique qu'on le garde respectivement dans *-îmes / -îtes, -ûmes / -ûtes*.

Par contre, garder le circonflexe pour éliminer les ambiguïtés (*sur / sûr*) ne se justifie pas, car, selon J. Rey-Debove et B. Le Beau-Bensa, l'ambiguïté est un faux problème dans la mesure où elle se manifeste rarement en contexte et, surtout, lorsque les mots appartiennent à des classes grammaticales différentes : *sur la table / sûr de soi*.

Enfin, ni la proposition de maintenir l'accent circonflexe dans le cas des verbes terminés en *-âitre (naître)* en raison de la longueur différente de cette finale par rapport à la finale *-ettre (mettre)* n'a rencontré le soutien des deux linguistes qui considèrent cette opinion comme « un souvenir des siècles passés » (1991, 9).

En conclusion, elles affirment manifester « une prudente neutralité » (1991, 9) sur ce sujet, attirant en même temps l'attention sur la réaction affective des Français qui désirent conserver ce signe graphique, malgré le fait qu'il est la cause de nombreuses fautes d'orthographe.

À noter aussi l'opinion de Philippe de Saint Robert⁹ qui se déclare à son tour défavorable à la proposition portant sur la graphie des verbes en *-âitre*, qu'il qualifie d'incohérente car, si l'on appliquait cette règle, il y aurait des verbes qui s'écriraient avec un accent circonflexe à l'infinitif, mais sans accent dans leur forme conjuguée :

⁸ En ce qui concerne les lexicographes, le Comité d'experts a formulé la proposition suivante à leur intention : l'accent circonflexe ne sera plus utilisé dans la transcription des emprunts et dans la création de mots nouveaux. Feront exception les composés formés de mots qui gardent cet accent : *un repose-flute*, mais *un allume-dôme, un protège-âme*.

⁹ Philippe de Saint Robert, fondateur et président de l'Association de sauvegarde et d'expansion de la langue française (ASSELAF), membre du Haut Conseil de la francophonie (1984-2003).

paraître / il paraît.

4. Le tréma

C'est toujours à Jacobus Sylvius qu'on doit l'introduction de ce signe dans la graphie française (1532). Le tréma avait à l'époque le rôle de distinguer un *i* ou un *u* respectivement à valeur vocalique et à valeur consonantique (les lettres *j* et *v* ont remplacé par la suite le *i* et le *u* consonantiques) (Grevisse & Goosse 1993, 129).

De nos jours, le tréma est utilisé pour indiquer que deux lettres ne représentent pas un digramme ; il sert en conséquence à apporter des informations sur la prononciation de certains mots : *maïs / mais*. Conformément à la règle traditionnelle, le tréma surmonte toujours la seconde voyelle du groupe : *naïf, héroïque*.

Mais le tréma apparaît aussi dans des mots (substantifs et surtout adjectifs au féminin) qui contiennent la suite *guë, güi*, où la lettre *u* marque le phonème correspondant et doit donc être prononcée, n'ayant pas une valeur purement graphique comme dans *longue* ou *guitare*. Or, si dans la suite *güi* (*ambigüité*), les deux voyelles se prononcent, dans la suite *guë* (*ciguë, ambiguë*), la lettre *e* qui porte le tréma est muette. Ce qui peut créer des difficultés quant à la prononciation de ces mots.

C'est pour cette raison que la nouvelle règle de l'orthographe, reprenant une modification du *Dictionnaire de l'Académie* de 1975, propose le déplacement du tréma sur la lettre *u* dans les suites *guë* et *güi*. Ainsi, *cigüe, ambigüe, contigüe, exigüe*, porteraient le tréma sur la première lettre de la série (et non sur la seconde, qui n'est pas prononcée), tout comme les substantifs *ambigüité, contigüité* et *exigüité*.

Une autre modification qui touche à l'emploi du tréma consiste en l'ajout de ce signe dans quelques mots où les suites *-gu-*, *-geu-* risqueraient d'avoir des prononciations défectueuses. Il s'agit notamment :

- du verbe *arguer* (prononcé comme *tuer*) qui devrait prendre le tréma (*argüer*) dans toute sa conjugaison (*il argüe*) pour qu'on évite ainsi une prononciation semblable à celle du verbe *narguer* ;
- des substantifs *gageure* (qu'on entend fréquemment prononcé comme *majeur*), *mangeure*, *rongeure* et *vergeure* qui devraient s'écrire dorénavant *gagüeire*, *mangüeire*, *rongüeire* et *vergüeire*.

4.1. L'opinion des spécialistes

Josette Rey-Debove et Béatrice Le Beau-Bensa (191, 9) précisent que le dictionnaire *Le Robert* n'a tenu compte d'aucune des deux propositions de modification concernant l'emploi du tréma et expliquent pourquoi.

D'abord, déplacer le tréma sur la première voyelle de la suite *güe, güi* conduirait à l'existence de deux règles différentes, observent-elles, car il y aurait des mots où ce signe se placerait sur la seconde voyelle (*maïs*) et des mots qui porteraient le tréma sur la première voyelle du groupe (*cigüe*), ce qui ne saurait être considérée une simplification de l'orthographe.

Pour ce qui est de l'extension de l'emploi du tréma dans les groupes *geu, gue* qui risquent d'être mal prononcés, l'argument apporté contre cette proposition est que « la faute ne peut pas créer de règle » (1991, 9) et qu'il y a d'autres situations qui n'ont pas

été prises en considération :

1°. le groupe *gu* connaît trois prononciations différentes qui ne sont signalées d'aucune façon : *guitare, linguiste, iguane* ;

2°. la même variété de prononciation se rencontre dans le cas du groupe *qu* : *équivalent, équilatéral, équateur* ;

3°. il y a aussi d'autres graphies qui pourraient créer des difficultés quant à leur prononciation : *chirurgie / chiromancie, ignorant / magnum*, et qui n'ont fait l'objet d'aucune rectification.

Philippe de Saint Robert n'embrasse pas, lui non plus, la proposition relative à l'ajout du tréma dans certains mots. Les objections qu'il formule : premièrement, cette proposition a déjà été formulée en 1972, adoptée par l'Académie en 1975 et rejetée ensuite, en 1987, par la même institution. Deuxièmement, il considère la règle proposée par Aristide Beslais¹⁰ (1957) plus systématique. Conformément à cette règle, le tréma devrait être apposé sur le *u* prononcé qui suit les lettres *q* et *g*. Et troisièmement, comme la liste présentée par le CSLF n'est pas exhaustive, cette rectification ne fait qu'engendrer d'autres hésitations (devrait-on écrire *lingüistique, équianimité* ou *aüiculture* ? se demande-t-il).

5. Les réactions soulevées par la réforme

La réforme de l'orthographe a divisé les Français en deux camps : d'une part les linguistes, qui auraient souhaité une réforme encore plus radicale¹¹, d'autre part, beaucoup d'écrivains et la plupart des locuteurs/scripteurs français, qui, eux, se déclarent ou bien dérangés par toute modification qui toucherait à leurs habitudes d'écrire, ou bien adeptes d'une réforme « timide pour qu'elle ait le temps de s'implémenter dans les usages des locuteurs » (Vicari 2012, 152).

Il y a pourtant un point commun sur lequel tout le monde est d'accord : essayer de remplacer le principe hétérographique par celui phonétique vouerait à l'échec toute réforme de l'orthographe française.

Quant au contenu de la réforme, les souhaits des spécialistes et des non spécialistes concordent sur quelques points, qu'il s'agisse de l'accord du participe passé, des consonnes doubles, des mots à origine savante, des homophones ou des accents, dont tous aimeraient éliminer les incohérences¹².

Les reproches formulés à l'adresse de la réforme par les spécialistes en la matière se réfèrent : (1) à la tolérance envers les deux orthographe, l'ancienne et la nouvelle, qui peut créer beaucoup de confusion (Alain Rey apud Pennel 2016) ; (2) au fait que les nouvelles règles connaissent elles-aussi des exceptions ; (3) que bon nombre de

¹⁰ Aristide Beslais, directeur général honoraire de l'enseignement du premier degré au Ministère de l'Éducation nationale (1966), président de la Commission ministérielle d'études orthographiques.

¹¹ Pour J. Rey-Debove, une réforme de l'orthographe se doit d'être radicale car ainsi on évite d'avoir à la compléter ensuite. De son côté, C. Gruaz apprécie cette réforme comme un premier pas modeste.

¹² C. Gruaz milite, pour sa part, pour la suppression des consonnes doubles (pourquoi écrire *partisan-partisane*, mais *paysan-paysanne*, se demande-t-il), sauf lorsqu'elles sont utiles à la compréhension, en raison du fait que, dans beaucoup de cas, la présence dans un mot d'une consonne double est due aux premiers imprimeurs qui, n'ayant pas d'accents dans leurs casses, rendaient de cette manière le son *é* ou *è*, et pour le remplacement des *x* des pluriels par des *s* (*chevaux > chevaux, bateaux > bateaus*).

mots dont on a rectifié la graphie n'appartiennent pas au langage courant ou se réfèrent à des professions qui n'existent plus de nos jours ; (4) que le monde francophone dans son ensemble n'a pas été consulté, bien qu'il compte 274 millions de locuteurs, ce qui pourrait conduire à l'existence d'une orthographe non uniforme dans les pays d'expression française.

De leur côté, les Français non spécialistes qui acceptent l'idée d'une réforme manifestent leur désaccord sur « la question de l'autorité linguistique » (Vicari 2012, 149) car ils trouvent inadmissible qu'une réforme de l'orthographe leur soit imposée « d'en haut » et qu'un cercle restreint de spécialistes, notamment ceux qui étudient et enseignent la langue, aient, seuls, le droit de se prononcer sur les questions qui concernent l'orthographe. Ils aimeraient que tous ceux qui parlent français aient leur mot à dire sur ce problème (donc qu'il y ait un dialogue entre spécialistes et non spécialistes) et que leur manière d'écrire soit considérée comme la norme, car, selon eux, le moteur de l'évolution de toute langue sont ses locuteurs¹³.

Ceux qui sont totalement opposés à la réforme invoquent des raisons plutôt subjectives : (1) ce n'est pas l'orthographe qui devrait changer pour les gens, ce sont les gens qui devraient mieux l'apprendre car la cause de toutes les fautes n'est pas l'orthographe, mais l'ignorance ; (2) simplifier l'orthographe signifierait porter une atteinte grave à la pureté et à la beauté de la langue française et, en même temps, sacrifier la culture française ; (3) aujourd'hui l'ordinateur corrige les fautes d'orthographe, donc seuls les informaticiens seraient intéressés par la réforme parce qu'ils développeraient de nouveaux logiciels¹⁴. Et cette opposition ferme est d'autant plus surprenante que beaucoup de ces personnes expriment en même temps leur désir que les fautes d'orthographe cessent d'être une raison de discrimination sociale et d'échec scolaire et que l'orthographe ne soit plus « un critère de sélection insidieux » (Vicari 2012, 154)¹⁵.

6. Conclusions

Ces rectifications de l'orthographe réussiront-elles à être acceptées de sorte qu'elles deviennent la norme ? Ou seront-elles rangées finalement dans « le placard des rêves », comme le souhaiterait Philippe de Saint Robert ? Tout dépend dorénavant des lexicographes et de la mesure dans laquelle ils décideront d'enregistrer les nouvelles graphies dans leurs dictionnaires, des écrivains qui, dans leurs œuvres, adopteront ou non les nouvelles règles d'écriture, des médias qui contribueront à la présentation

¹³ Les linguistes attirent l'attention sur la confusion que beaucoup font entre l'aspect parlé et l'aspect écrit d'une langue, aspects qui sont régis par des lois différentes.

¹⁴ Certains accusent la presse d'avoir nourri l'hystérie apparue après l'annonce de l'introduction de la nouvelle orthographe dans les manuels scolaires par la publication d'articles ayant des titres comme: *La mort de l'accent circonflexe* [http://www.lepoint.fr/societe/orthographe-la-mort-de-l-accent-circonflexe-04-02-2016-2015341_23.php], *Adieu circonflexe, la réforme de l'orthographe va s'appliquer en septembre*. [<http://www.ehcgardoise.fr/2016/adieu-accent-circonflexe-reforme-orthographe-va-sappliquer-en-septembre-pas-lehc-gardoise/>]

¹⁵ Sur le rôle social de l'orthographe se sont prononcés, parmi d'autres, le linguiste Alain Rey selon lequel « L'orthographe est un marqueur social, elle donne une image de soi. » (Pennel 2016), mais aussi le poète Paul Valéry qui disait à ce propos : « La bizarrerie de l'orthographe en fait un moyen d'épreuve sociale : celui qui écrit comme il prononce est, en France, considéré inférieur à celui qui écrit comme on ne prononce pas. » (Vicari 2012, 152).

impartiale et à la diffusion de ces rectifications et aussi des utilisateurs du français, en général, qui, une fois l'émotion passée, accepteront l'idée que l'orthographe n'est pas intouchable et, qu'au long des siècles, elle a été soumise périodiquement à des ajustements qui n'ont rien enlevé à la beauté de la langue française.

Bibliographie

- Grévisse, Maurice. 1993. *Le bon usage. Grammaire française*. Refondue par André Goosse, treizième édition revue. Paris – Louvain-la-Neuve : Duculot.
- Rey-Debove, Josette, Le Beau-Bensa, Béatrice. 1991. *La réforme de l'orthographe au banc d'essai du Robert. Dossier complet, texte du Journal officiel, liste des mots modifiés, commentaires et évaluations*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Sitographie

- Bensimon, Corinne. 2010. *Un discret cercle de réflexion, auquel contribuent d'éminents linguistes, tente de rationaliser l'orthographe du français. Un travail de Titan*. URL : http://www.liberation.fr/societe/2010/02/17/au-bout-de-la-langue_610437 (consulté le 8 avril 2017).
- Campese, Sandrine. 2016. *La « réforme » de l'orthographe expliquée en 10 points*. URL : <https://www.projet-voltaire.fr/culture-generale/reforme-orthographe-expliquee-10-points/> (consulté le 27 janvier 2017).
- Fripiat, Bernard. 2016. « Ognon », accent circonflexe et trait d'union... *La réforme de l'orthographe n'a aucun sens*. URL : <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1477648-ognon-accent-circonflexe-et-trait-d-union-la-reforme-de-l-orthographe-n-a-aucun-sens.html> (consulté le 3 mars 2017).
- Galtier, Ludovic. 2016. *Réforme de l'orthographe : l'accent circonflexe ne sera pas banni de la langue française*. URL : <http://www.rtl.fr/actu/societe-faits-divers/reforme-de-l-orthographe-l-accent-circonflexe-ne-sera-pas-banni-de-de-la-langue-francaise-7781725465> (consulté le 11 mars 2017).
- Gouvernement du Québec. 2018. *Accent circonflexe*. URL : http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3166 (consulté le 5 janvier 2018).
- Gouvernement du Québec. 2018. *Trait d'union dans les numéraux*. URL : http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3494 (consulté le 5 janvier 2018).
- *** *Grammaire « aidenet ». Nouvelle orthographe. Accent circonflexe*. [s.a.]. URL : <http://www.aidenet.eu/nouveau05.htm> (consulté le 28 janvier 2017).
- Jamet, Constance, Pech, Marie-Estelle. 2016. « Ognon », « nénufar », accent circonflexe : la réforme surprise de l'orthographe. URL : <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2016/02/04/01016-20160204ARTFIG00080-la-reforme-de-l-orthographe-de-1990-fait-son-entree-dans-les-manuels-de8230-2016.php> (consulté le 11 mars 2017).
- Laurent, Samuel. 2016. *Non, l'accent circonflexe ne va pas disparaître*. URL : http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2016/02/04/non-l-accent-circonflexe-ne-va-pas-disparaitre_4859439_4355770.html (consulté le 15 février 2017).
- Legrand, Christine 1995 (mis à jour le 1/12/1997 et le 12/12/2016). *Pourquoi la réforme de l'orthographe se heurte-t-elle à tant de réticences ?* URL : <https://www.la-croix.com/Famille/Education/Pourquoi-reforme-orthographe-heurte-elle-tant-reticences-2016-02-05-1200737959> (consulté le 8 avril 2017).
- *** *Les 10 nouvelles règles orthographiques*. 2016. URL : <http://www.orthographe-recommandee.info/> (consulté le 25 janvier 2017).
- *** *Les rectifications orthographiques de 1990. Le tréma et les accents. Analyse parue au Journal Officiel de la République Française. Édition des Documents Administratifs – 06 décembre 1990 – [s.a.]*. URL : <http://www.espacefrancais.com/les-rectifications-de-1990-le-trema-et-les-accents> (consulté le 29 janvier 2017).

- *** *Liste d'information. Orthographe en direct. Les règles de la nouvelle orthographe... en bref.* [s.a.]. URL : <https://www.orthographe-recommandee.info/enseignement/regles.pdf> (consulté le 27 janvier 2017).
- Louaas, Charles-Alexandre. 2016. *La réforme de l'orthographe vue par les étudiants : touche pas à mon français !* URL : <http://etudiant.lefigaro.fr/les-news/actu/detail/article/la-reforme-de-l-orthographe-vue-par-les-etudiants-touche-pas-a-mon-francais-18917/> (consulté le 25 février 2017).
- Mongaillard, Vincent. 2016. *Réforme de l'orthographe : l'accent circonflexe ne disparaît pas !* URL : <http://etudiant.aujourd'hui.fr/etudiant/info/une-reforme-de-l-orthographe-inapplicable.html> (consulté le 11 mars 2017).
- Pennel, Frédéric. 2016. *Comment les Français sont devenus des puristes de la langue.* URL : <http://www.slate.fr/story/114609/francais-puristes-langue> (consulté le 9 avril 2017).
- R.C. 2016. *Réforme de l'orthographe : le linguiste eurois Claude Gruaz est content.* URL : <http://www.paris-normandie.fr/region/reforme-de-l-orthographe--le-linguiste-eurois-claude-gruaz-est-content-YB5074515> (consulté le 9 avril 2017).
- Saint Robert, Philippe de. [s.a.]. *Mémoire sur le rapport du groupe de travail sur les rectifications de l'orthographe.* URL : http://www.asselaf.fr/infos/rapport_president.html (consulté le 29 avril 2017).
- Supertino, Gaétan. 2016. *Réforme de l'orthographe : la guerre de l'accent circonflexe est relancée.* URL : <http://www.europe1.fr/economie/reforme-de-l-orthographe-la-guerre-du-circonflexe-est-relancee-2662755> (consulté le 22 février 2017).
- Vicari, Stefano. 2012. *Qui a le droit de réformer ? La question de l'autorité dans les débats sur les réformes de l'orthographe*, in « Glottopol », Revue de sociolinguistique en ligne, numéro dirigé par Anne Dister et Marie-Louise Moreau, *Réforme de l'orthographe française – Craintes, attentes et réactions des citoyens*, no. 19 – janvier, p. 149-163. URL : http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_19/gpl19_09_vicari.pdf (consulté le 4 mai 2017).

Estelle VARIOT
(Université d'Aix-Marseille,
CAER, Aix-en-Provence, France)

Norme et usage, deux clefs de voûte dans l'évolution des langues et des cultures

Abstract: (Standard and usage, two keystones in the evolution of languages and cultures) The evolution of our romanic languages, stemmed from latin fragmentation on different territories and substrata, has intervened step by step throughout the ages since their birth and has given rise to questions as well as debates. Our purpose is, in this paper, to go back over those important moments in this evolution, especially for the French and Romanian domains, in order to exemplify the paper that standard plays as well as some of internal or external motivations that may have had an impact on its progression. We aim to underscore the existence of convergent criteria which are used to make standards, to classify and of other criteria that permit to state the surrounding framework (linguistic, cultural or literary), before we linger over language and philology.

Keywords: philology, Academy, use, standard, globalization, specialized language.

Résumé : L'évolution des langues romanes, issues de la fragmentation du latin sur des territoires de substrats différents, s'est faite pas à pas tout au long des siècles depuis leur naissance et a suscité de tout temps des questionnements ainsi que des débats. Nous nous proposons, dans cette intervention, de revenir sur des moments-clefs de cette évolution, en particulier pour les domaines français et roumain, afin d'exemplifier le rôle de la norme ainsi que certaines des motivations internes et externes qui ont pu influencer sur son cours. L'objectif sera de mettre en évidence l'existence de critères convergents servant à édicter et à classer la norme ou le canon et d'autres qui permettent de spécifier dans quel cadre exact on se situe (linguistique, culturel ou littéraire), avant de s'attarder sur la langue et sur la philologie.

Mots-clés : philologie, Académie, usage, norme, globalisation, langage spécialisé.

Introduction

Depuis l'apparition de la vie, les êtres vivants ont cherché à organiser leur existence de manière plus ou moins pacifique et ont établi des contacts progressifs avec les autres. L'expansion du latin à partir du Latium, en Méditerranée puis dans des contrées plus lointaines, en particulier du continent européen, consacre un long processus de transfert de la culture qui lui est rattachée à d'autres communautés linguistiques qui disposaient d'un passé distinct.

L'apparition des codes dans les sociétés anciennes

Cette communauté d'existence a souvent contribué à l'instauration d'une hiérarchisation au sein de la société suivant divers critères qui ont varié dans le temps mais qui ont eu tendance à imposer un certain nombre de règles, de façon à régir la vie commune, y compris dans le domaine de la transmission des informations. Il s'est agi autant d'une répartition des charges et du travail que d'une instauration des moyens visant à l'accomplir, l'une et l'autre étant accompagnées de son cortège de formulations et de messages de plus en plus codifiés et nuancés avec le temps. Par

ailleurs, l'évolution linguistique est souvent allée de pair avec celle des peuples, avec une volonté d'unification conçue comme un ciment des sociétés-nations. Ces codes ont évolué au cours du temps, en lien avec l'apparition des pouvoirs centralisateurs – désireux d'affirmer leur puissance par le biais d'une langue qui servait leurs intérêts et devenaient leur instrument – et ont accompagné un processus d'unification que les langues ou les parlers régionaux ne permettaient pas ou peu. La connaissance de l'univers culturel et linguistique des peuples a été rendue possible, dès l'Antiquité, par les échanges et les contacts, plus ou moins pacifiques.

L'écriture, la langue et l'expression de la pensée

C'est ainsi que le développement des alphabets connectés entre eux par une origine commune a permis aux peuples plus avancés de partager leurs cultures et de laisser une trace aux générations futures. Les correspondances entre les signes (pictogrammes, dispositions cunéiformes, etc.) et l'interprétation faite par la pensée induit une réflexion qui se fait parallèlement, d'un peuple à l'autre, puisque le second est contraint de procéder à des adaptations de façon à transposer l'alphabet dans son propre domaine. La perspective s'est donc réalisée, de manière naturelle avec une tendance historique puisqu'il s'est agi dans un premier temps d'étudier, via les scribes et les copistes puis grâce à l'imprimerie, l'évolution des idiomes dans le temps, en tendant à poser certaines clefs visant à formaliser ces changements qui consacrent le passage d'une langue à une autre – hybride – qui constitue une étape vers une ou plusieurs nouvelles langues.

Si l'on étudie le passage de l'alphabet phénicien au grec puis au latin et aux langues slaves, on constate l'existence de connexions qui illustrent aussi une proximité des peuples et qui se traduit par la volonté quasi systématique, dans un processus d'adaptation, de recourir à des modalités simplificatrices et à « l'économie langagière ou de signes ». C'est la raison pour laquelle bon nombre de courants, dans le domaine de la langue, se font parallèlement à ceux qui ont cours dans la société de manière générale et dans les différents domaines de l'art, par exemple. Ainsi, du fait d'un contexte favorable à l'épanouissement de certaines sociétés, situées en divers endroits du globe, il a existé cette concomitance de créations architecturales, le développement de la pensée logique, des sciences et des systèmes d'écriture ou de transmission des connaissances. Ces phases créatrices ont touché tous les peuples à un moment donné de leur histoire et leur étude a entraîné des classifications, suite au développement de la logique repris ensuite par la Renaissance, l'humanisme et l'éveil philosophique.

Le raisonnement historique, avec une représentation très argumentée des faits précis, dans les domaines linguistique et culturel, a également eu pour effet l'élaboration de modèles visant à intégrer les différentes ramifications dans un processus évolutif explicable et motivé, avec des règles de comportement et des associations.

La diffusion du savoir dans les sociétés

Cet ensemble de règles est devenu de plus en plus directif au cours du temps et s'est organisé, suivant des tendances et progressivement avec des organismes

collectifs. Le rôle de l'église dans les sociétés orientales et occidentales européennes a été important car celle-ci a souvent permis, par les moyens dont elle disposait et les membres érudits de son clergé, de diffuser le savoir, au départ dans ses rangs et, ensuite, aux divers membres de la communauté, en premier lieu, des classes élevées, souvent apparentées, avant de toucher l'ensemble de la société, en particulier après l'adoption des langues dites « rustiques ». L'église a par ailleurs contribué à l'élaboration d'un certain nombre de canons, d'autant plus que les premiers textes conservés sont, dans la majeure partie des cas, issus des pensées religieuses ou juridiques qui sont liées entre elles par une origine commune. En effet, la pensée religieuse provient de l'Ancien et du Nouveau Testament ; la juridique, dans son raisonnement premier, se fonde sur l'organisation sociale qui est basée sur l'ascendance divine du corps régnant et sur la hiérarchie qui en découle. Elle connaîtra une évolution non négligeable avec les codes napoléoniens qui ont influé sur bien des pays d'Europe.

Au cours des siècles, il a existé des phases de retour vers le passé, en particulier vers la grandeur des empires grec et romain qui ont contribué à approfondir la connaissance des peuples anciens – à qui on doit un patrimoine commun indéniable – et à entretenir la flamme de cette activité florissante. Le développement des académies, animées par des courants tantôt novateurs, tantôt conservateurs, a permis de modeler le paysage culturel et linguistique, de manière à organiser ces processus d'évolution et à laisser apparaître des modifications, nécessaires à l'adaptation de la langue aux besoins des sociétés. Les salons ont également joué un rôle dans le développement du raisonnement littéraire et philosophique, avec une rénovation de certains genres et un recentrage vers l'humain et vers le questionnement sur son origine et sa destinée.

Le processus normatif

La norme, en tant qu'ensemble des spécificités d'un objet ou d'une discipline, a été largement influencée par cette perspective historique, abordée *supra*, dans ce sens où la caractérisation globale est nécessaire pour que les membres d'une communauté soient à même de l'identifier comme telle. Elle revêt donc un caractère social qui lui confère une forme de reconnaissance aux yeux des autres, quel que soit le domaine où on la retrouve (littérature, architecture, peinture, musique, langue etc.). Néanmoins, cette fixation des traits inhérents à une langue ou à un art, à un moment donné de son existence, ne suffit pas à lui accorder une correspondance totale à la réalité pour les siècles et une viabilité. C'est la raison pour laquelle le processus d'acquisition historique de la connaissance n'assure pas entièrement et à lui seul la pleine maîtrise d'une langue ou de la culture. Les caractéristiques d'une norme ou d'un canon ont pour objet de donner un cadre général formel à un domaine particulier du savoir qui se fonde sur un consensus – qu'il soit imposé par le pouvoir centralisateur ou une Académie – et qui est clairement identifiable par la communauté. Ainsi, la norme et le canon renvoient à des principes d'élaboration spécifiques et marqués par des constats dans le temps ainsi qu'à un lien avec une origine organique ou spirituelle indéfectible.

Ce sont ces traits intemporels qui permettent de différencier telle ou telle variété de langue – de manière cadrée – ou un ensemble architectural, pictural ou artistique car

ils procèdent du même cheminement de l'esprit, en essayant d'intégrer les évolutions générales qui renvoient à un corps/corpus, en y adjoignant par la suite différents faits communs établis qui permettent de consacrer une sensibilité donnée, un courant général qui souvent ont des correspondances dans les autres domaines de la connaissance. C'est sans doute la raison pour laquelle la norme s'attachera généralement aux traits de fonctionnement enregistrés de manière continue, tandis que l'usage aura davantage tendance, tout du moins dans les états plus récents, à témoigner des évolutions en cours qui seront ou non assimilées ensuite à la norme, au bout de plusieurs décennies ou siècles.

Il convient donc de prendre en compte le fait que, même si la norme dispose d'une structuration spécifique qui renvoie à son contexte d'origine, elle évolue et s'adapte, de façon à faire survivre le domaine dont elle s'occupe et lui faire traverser les temps, tout en conservant son essence.

On comprend bien que les propos ci-dessus tendent à mettre en lumière les correspondances des divers champs de la connaissance qui traduisent tous, dans les faits, les évolutions humaines et leur capacité créatrice. Ces différents domaines s'expriment tous dans la durée par la langue qui représente souvent le moyen par excellence de leur mise en valeur ou de leur valorisation.

La norme linguistique

L'attention portée à l'étude du langage et de ses différentes variétés que constituent les langues a largement changé au cours des siècles et a connu diverses tendances qui ont œuvré au développement de la linguistique en tant que science à part entière, étant précisé que l'objet a toujours été l'analyse de son fonctionnement global dans le but d'explicitier sa nature et de donner des clefs d'adaptation aux générations futures. La forte imbrication des différents pans de la connaissance s'est par ailleurs, de manière générale, matérialisée par une pénétration dans le lexique de certaines structurations spécifiques au latin mais également au grec, au slavon, etc., au gré des contacts entre les peuples.

Il est certain que l'analyse précise de la naissance et des processus langagiers propres à une langue sont primordiaux pour opérer des classifications et pour étudier les phénomènes d'évolution en profondeur – d'ordre phonétique, morphologique, sémantique ou syntaxique – qui concrétisent le mode de pensée de la communauté qui l'utilise. On peut citer à cet égard, concernant le français, les Serments de Strasbourg (842) qui marque le point de départ attesté de l'utilisation des langues dites « rustiques ». Postérieurement, l'humanisme et les représentants de la Pléiade se sont attachés à défendre et à illustrer la langue française par rapport à d'autres qui, au fur et à mesure subiront un déclin, avant de reprendre de l'éclat dans la seconde moitié du XIX^e siècle et surtout au XX^e siècle. Les activités littéraires visant à développer tel ou tel aspect de la langue ou un genre particulier, avec des règles préétablies, auront bien entendu aussi un impact sur l'évolution de l'idiome général, en mettant de côté les variantes et variétés qui prendront progressivement des connotations. Dans le domaine roumain, la phrase attestant la naissance de la langue roumaine (587) « Torna, torna, fratre » associée à la « Lettre de Neacșu de Câmpulung » (1521), les travaux des chroniqueurs et de Dimitrie Cantemir et toute

l'activité autour des revues *Dacia literară* et *Convorbiri literare*, en lien également avec les travaux académiques et des Instituts de linguistique contribueront à une meilleure vision des normes en vigueur.

Parallèlement à ces monuments, prouvant la vie de ces langues à un moment donné, d'autres traces (inscriptions, objets relevant de l'art, des rites funéraires, etc.) constituent des vestiges du passage de nos ancêtres et de la réalité des contacts qu'ils ont pu avoir et qui ont façonné l'évolution du modèle linguistique d'origine, en l'adaptant aux circonstances et aux besoins. Il est certain que le mouvement général visant à favoriser l'interdisciplinarité aide également à la caractérisation des idiomes et explicite dans bien des domaines certaines acceptions ou origines communes.

Dans le cas des langues romanes en général, une étape marquante a été représentée par le constat que le latin institué comme langue administrative et ecclésiastique n'était plus entendu par le peuple et progressivement par les autres couches de la population. Dans ces conditions, s'est enclenchée une longue réflexion visant à effectuer le remplacement du latin par les langues dites rustiques, en définissant les modalités de ce passage. La tâche a été compliquée quelque peu, dans le domaine roumain, par l'adoption de l'alphabet cyrillique et par sa diffusion progressive entre les XIV^e-XVI^e siècles car il a fallu rajouter aux processus communs des règles de transposition de certains signes diacritiques dont certains posent problème jusqu'à aujourd'hui (le *-u* final non syllabique, en particulier). L'étude des textes anciens et la prise en compte de la dimension philologique donnent des clefs sur le fonctionnement de la langue à un moment passé, en s'appuyant sur le contexte dans lequel ils ont été rédigés et en soulignant les influences et les moyens déployés. Celles-ci permettent également de visualiser les environnements littéraire et politique puisque, bien souvent, les chroniqueurs étaient proches des dignitaires dont ils étaient chargés de raconter les hauts faits.

Ainsi, la structure grammaticale du vieux français fait intervenir des éléments celtes/gaulois, franciens et latins, puis grecs ; tandis que les écrits roumains anciens enregistrent des éléments latins, grecs, daces et slavons majoritairement. Les textes anciens constituent, sans nul doute, également, dans le domaine roumain, un témoignage d'une langue pas toujours normalisée, avec une certaine tendance à utiliser des formes slavonnes et des tournures qui, à l'époque, étaient spécifiques au langage littéraire mais qui, quelques siècles plus tard, sont considérées comme archaïques.

L'intérêt des études linguistiques repose, avant tout et de plus en plus, sur l'identification des structures et parties du discours inhérentes à chaque idiome à un moment donné de leur évolution et de celles qui sont communes à d'autres, du fait des contacts qu'elles ont pu avoir entre elles. Il va sans dire qu'elles traduisent un état de langue et, de fait, de manière implicite, à l'étape ancienne, une réflexion approfondie résultant des choix des copistes, dans leurs traductions de passages repris d'autres sources et d'autres langues.

Les liens indubitables qui existent entre les différentes manifestations de l'esprit, par l'art et par le patrimoine ainsi que par la langue, rendent nécessaire la prise en compte de l'évolution des usages et la nécessité accrue d'une précision dans la dénomination des choses et des objets de « culture ». C'est la raison pour laquelle les canons ou la norme vont varier aussi, en fonction des aires géographiques, au sein

même d'une zone linguistique, car chaque peuple dispose d'une expérience propre et unique. Il existe bien évidemment des passerelles entre les normes et les canons des divers domaines du savoir car ces derniers sont des manifestations de l'esprit humain, avec des mouvements et des influences qui sont connectés dans le temps et soumis à des classifications. Si tous renvoient à des ouvrages et à leurs auteurs, ils vont se distinguer par les tendances qui vont les animer au cours du temps, avec un apport supplémentaire de l'esthétique ou de la sensibilité, un retour au rigorisme ou à l'académisme ou encore par une mise en valeur de l'abstrait au-delà des formes conventionnelles. Les moyens d'expression vont contribuer à isoler les différents courants, en favorisant la recherche de classifications.

Les processus langagiers vont eux-mêmes faire l'objet de mutations, afin de développer les nuances et la finesse dans l'expression, par le recours à des techniques spécifiques qui vont aider aussi à l'identification d'un courant ou d'un de ses représentants.

D'un point de vue linguistique, les éléments du lexique, bien qu'ils soient intéressants à analyser en eux-mêmes, ne suffisent pas à caractériser une langue. En effet, la combinaison des éléments les plus élémentaires, les voyelles et les consonnes, est régie, dans le temps et suivant les caractéristiques des sujets d'une même nation, par un cadre ou un modèle qui permet d'aboutir à un certain nombre de choix, en matière de syllabes mais aussi de préfixes, de radicaux, de suffixes, entre autres, en fonction d'un contexte donné. Par ailleurs, bien des mots pris isolément ont des acceptions précises qui varient, à mesure qu'on les utilise dans les phrases et suivant un certain contexte avec des locuteurs spécifiques, ce qui contribue à leur donner de nouvelles nuances. Ce sont l'ensemble des branches de la linguistique qui concourent à la pleine connaissance des langues.

La perspective historique (diachronique) – qui est allée de pair avec l'activité de traduction – s'est de plus en plus enrichie de la synchronie, au fur et à mesure que différentes branches qui s'attachaient à l'étude du langage connaissaient un essor, après des siècles de travaux comparatifs factuels réalisés par le biais de dictionnaires. Cela a ainsi été le cas de la linguistique comparée qui requiert le maniement de plusieurs idiomes. Il s'est agi de s'attacher à donner les clefs des processus transformationnels qui ont mené le latin vers les langues dites romanes, par exemple, de manière à étudier les mécanismes propres à chaque langue, si possible en proposant des modèles de passage (lois d'évolution phonétiques, etc.), adaptables à la réalité de chaque univers linguistique.

Le développement des contacts, le goût pour l'exotisme et les nouvelles contrées, la redécouverte de pays plus anciens ont réveillé la curiosité pour le monde alentour et ont suscité l'intérêt pour les sentiments et le « Moi », à travers une réflexion existentielle. Cet éveil de la sensibilité, associant une réflexion introspective à une volonté d'extérioriser sa pensée, à l'égard de l'extérieur, avec son cortège d'éléments de progrès et de faits indicibles, a entraîné des recours progressifs à des moyens d'expression nouveaux ou renouvelés qui sont autant de moyens d'enrichissement de la langue. Cela s'est traduit dans le temps par des courants visant à simplifier la flexion jusqu'à la faire pratiquement disparaître dans certains cas, hormis la présence de certains vestiges diacritiques, à épurer la langue, à cultiver le non-dit, à favoriser

l'adaptation des emprunts, à harmoniser les règles d'accord, à amplifier des influences données, etc. Parallèlement, au développement de la langue littéraire et à son assise formelle s'est ajoutée une réflexion sur son aspect esthétique qu'il a été de plus en plus question de mettre en évidence, en tant qu'élément marquant de l'essence même du moyen de communication propre à un peuple. Les époques ont varié suivant les pays/nations mais ce phénomène a accompagné, de manière générale, la maturation des langues romanes.

La norme et l'usage

La norme part du constat de la structure historique des langues (étant donné qu'elle est un processus a posteriori, notamment pour les états de langue passés), afin de poser les principes visant à son adaptation au monde environnant de manière unifiée et compréhensible pour ses locuteurs.

L'usage en lui-même est, quant à lui, une partie intégrante de la linguistique, générale et comparée, qui permet d'identifier des particularités et clefs d'évolutions à confirmer dans le temps. Il s'appuie sur des mécanismes d'adaptation de la langue, plus ou moins argumentés et ne répondant pas toujours au moment de sa création à la « règle normative » ou académique. L'usage a contribué de tout temps à générer un débat sur les moyens de création interne et externe et c'est souvent le temps qui fait son œuvre et qui consacre tel ou tel emploi, en le valorisant par son entrée dans la norme ou en le reléguant aux oubliettes. La constatation d'usages plus récents ou de marques de formalisme est le reflet d'une réflexion propre à une corporation ou à un corps de métier (jargon, etc.) ou bien d'une tendance qui a trait à une partie de la communauté, souvent dans un but novateur, de réponse au progrès ou à un phénomène de mode. Il convient de différencier ce qui résulte d'un mouvement général paneuropéen de ce qui est plus réduit, voire régional ou individuel.

Les différentes branches de la linguistique ont consacré une bonne part de leur énergie à étudier les métamorphoses qui ont touché nos idiomes, afin de nous donner les clefs de ceux-ci ainsi que les moyens d'accueillir les éléments non autochtones qui ont jalonné notre histoire.

Bien souvent, on oppose norme et usage, alors que les critères auxquels ils renvoient ne sont pas toujours si divergents et se rejoignent parfois. Ils participent, ensemble, à l'épanouissement de nos langues et à leur adaptabilité au monde qui nous entoure.

Exemples

Les fragments ci-après, français et roumain, ont pour objet d'exemplifier la présentation que nous avons faite de la norme et de l'usage et de leur interconnexion, dans le temps et dans l'espace.

Le premier fragment est extrait de la *Franciade*¹ de Pierre de Ronsard, poète

¹ Ronsard, Pierre (de), *Œuvres complètes XVI La Franciade* (1572), Paris, Librairie Marcel Didier, 1950, p. 40 : « Mais aussi tost que les destins auront / Parfaits leurs cours, un Prince Pharamond, / Prince de haute & superbe pensée, / Fils d'un des fils de la Roïne laissée / En Franconie, estant Germain conceu, / Et des Troyens de droite ligne yssu, / Suivant l'oracle & ma voix veritable, / Fait capitaine, aux peuples redoutables, / Par l'Allemagne un camp amassera / Qui les sablons de nombre passera. / Le Ciel luira sous

rattaché à la *Pléiade* et à la *Défense de la langue française*. Cette œuvre ancienne, reprenant le style des épopées, dans un contexte d'opposition à toute création en lien avec la période moyenâgeuse, retrace l'origine de la France et des peuples qui ont contribué à son identité, autour de l'arrivée de *Mérovée* qui descend de *Francus*. Concernant la norme, on relève des points grammaticaux importants, tels que : l'accord ancien, avec le sujet, du participe constitutif de temps composés, formés avec le verbe être mais aussi *avoir* : *les destins auront / Parfaits, estant conceu* ; les inversions de portions de phrases, souvent pour respecter la rime : *En Franconie, estant Germain conceu, qui les sablons de nombre passera*. Les accords verbaux sont identiques aux formes modernes : *amassera, passera, Rompront, tariront*, avec quelques variations dans les désinences finales : *conceu, yssu*. On note également la présence de formes normalisées contenant le -s (intra)syllabique dans des mots composés : *aussi tost, gensdarmes* ; ou simples : *estant, l'esclair, naistra*. Du point de vue de l'usage, on peut observer : la forme spécifique du participe *Parfaits / Fait* ; l'absence partielle de signes diacritiques (accents) qui traduit une évolution en cours : *pensée, laissée, relevée, pietons, pié, veritable, Merovée* ; la présence du *y-* en tête ou en fin de syllabe : *yssu, luy, ayeul* ; la coexistence entre : *Et d'une part et, &*, *d'autre part*. Un point intéressant est constitué par la dérivation de certains mots qui permet d'ouvrir des perspectives de comparaison avec des phénomènes récents dans la langue du XXI^e siècle : *Royne* [devenu, par la suite, *Reine*] / *Roy [Roi]*, *Francus / Franconie [Royaume de France]*. Ces différents points témoignent, nous semble-t-il, du processus d'évolution de la langue française qui s'est déroulé sur plusieurs siècles et qui influe encore de nos jours, par les règles d'unité qui ont pu être imposées de manière à conserver sa spécificité et son harmonie.

Le second fragment est extrait de *Peregrinul Transilvan*, un ouvrage rédigé par Ion Codru Drăgușanu², au XIX^e siècle, qui évoque les tribulations de l'auteur

l'esclair de ses armes / Et ses soldats, ses pietons, ses gensdarmes / Les uns à pié, les autres en chevaux / Rompront la terre, & tariront les eaux. // De luy naistra le grand Roy Merovée, / Par qui sera la ville relevée / Et les honneurs de son ayeul Francus. »

² Codru, Drăgușanu, Ion, *Peregrinul Transilvan*, Ediție îngrijită și prefață de Romul Munteanu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 131 ; 133.

«^{XVII}, Londin, Septembrie 1840 [...] / În Europa sunt numai două popoare mari, în toată puterea vorbei : francii și englii. Scriitorii seamănă pre cei dinții cu grecii și pre ceilalți cu romanii atici, dară mai mult în respectul caracteristicii naționali principali, căci den contra încă n-ar fi eroare. / [...] (p. 131) Cîrmaciul vorbea francește, mă apropiai de dînsul și-l întrebai cite ceva. Cu mai multă afabilitate de cum mă așteptam de la un anglu, [î]mi splică virtutea busolei și uzul roșeței celor treizeci și două de vînturi cunoscut bîne numai de marinarii profeși, apoi mai tîrziu, mi-arată departe coasta anglică albă de cretă, care dede țării vechiul nume de « Albion », lingă care francii adauseră epitetul de « perfidă ». / Englii cu tot contrariu francilor sunt serioși și taciturni. Vorbesc bucuroși numai cînd li se dă ocaziunea a-și lauda intituțiunile patriei lor. Așa și acesta-mi spuse că Anglia e mama libertății politice și că ca și-o păstreze posedă mai multe năi de rezbel ca Francia de comerț, apoi cite alte iperbolii chiar după debila mea judecată. » (p. 133). [XVII, Londres, Septembre 1840 [...] / En Europe, il n'existe que deux grands peuples, dans le plein sens du terme : les Français et les Anglais. Les écrivains assimilent les premiers aux Grecs et les autres aux Romains attiques mais plus par respect pour la caractéristique nationale principale car autrement il n'y aurait pas encore d'erreur. / [...] Le timonier parlait français, je m'approchai de lui et je lui demandai de petites choses. Avec grande affabilité comme je m'y attendais venant d'un Anglais, il m'expliqua la vertu de la boussole et l'utilisation de la rosette des trente-deux vents bien connus seulement des marins expérimentés, bien plus tard, il me montra loin la côte anglaise blanche comme la craie qui donna au

dans différents pays d'Europe, sous la forme de lettres adressées à un ami resté au pays. Ion Codru Drăgușanu y fait part de son ressenti sur les pays et les peuples qu'ils traversent au travers d'anecdotes et parfois de généralisations, sans toutefois se départir d'une certaine distance. Concernant la norme, on constate la présence de la flexion différenciée et forte pour les différentes parties du discours, liées aux substantifs : *două popoare mari, puterea vorbei, multă afabilitate, uzul roșeței, celor treizeci și două de vânturi, marinarii profesii, mama libertății politice* ; des désinences personnelles pour les verbes : *vorbea, mă apropiai, întrebai, mă așteptam, dede, sunt, Vorbesc, se dă, ca și-o păstreze, posedă* ; et pour les pronoms : *mi-arată, aceștia-mi spuse* ; une variation dans certaines formes verbales : *asemăna* [qui deviendra *asemănau*] *splică* [pour *explică*] ; ou pronominales, avec une tendance à utiliser certaines formes perçues comme moins littéraires aujourd'hui [î]mi. Dans l'usage de l'époque, on note l'emploi de variantes vocaliques *Londin* (> *Londra*), *den* [deux fois] (pour *din* : influence germanique en Transylvanie) ; *francii* (deux fois : > *francezii*) și *anglii* (deux fois : > *anglezii*), *frânțește, anglu, anglică*, francilor, *Anglia*, Francia ; des formes avec le suffixe en -*țiune* (influence française et/ou italienne) : *național, ocaziunea, instituțiunile* ; des connecteurs anciens : *pre* (deux fois), *dară* ; des constructions avec l'infinitif complet qui seraient remplacées ou concurrencées en roumain plus moderne par le subjonctif *cînd li se dă ocaziunea a-și lăuda instituțiunile*. Ce fragment témoigne d'une étape marquante dans l'évolution de la langue roumaine, encore caractérisée par des formes issues d'influences anciennes mais en proie aussi au processus de relatinisation, par l'emploi généralisé de certaines constructions ou suffixes.

Le troisième fragment³ est extrait de la chronique de Miron Costin (1675) qui retrace l'histoire de la principauté historique de Moldavie, par le biais des hauts faits de ses princes, en l'occurrence ici Gheorghe Ștefan-Vodă. En ce qui concerne la norme grammaticale, on observe l'utilisation au passé composé de la forme plurielle à valeur singulière : *după ce au luat, l-au înșămnat, au vrut, l-au probozit, au început, i-au fost, i-au mâncat, i-au dat, o au trimis, de au închis-o, și i-au luat, i-au făcut* ; des formes pronominales pour les noms de personnes avec ou sans article : *fiul său*,

pays son ancien nom de « Albion », auquel les Français rajoutèrent l'épithète « perfide ». / Les Anglais, à l'opposé des Français, sont sérieux et taciturnes. Ils sont heureux de parler seulement quand on leur donne l'occasion de louer les institutions de leur patrie. Ainsi, c'est celui-ci aussi qui me dit que l'Angleterre est la mère de la liberté politique et que pour la conserver elle possède beaucoup de navires de combat, comme la France en a pour le commerce, ensuite d'autres hyperboles même suivant mon point de vue débile.]

³ Miron Costin, (2001), *Letopisețul Țării Moldovei*, București-Chișinău, Editura Litera Internațional, p. 26 : « XXXII. Gheorghe Ștefan-vodă, după ce au luat pre doamna lui Vasiliu-vodă din Suceava la mâna lui și pre Ștefăniță-vodă, pre fiul său, l-au înșămnat la nas pușintel, și pre doamna au vrut să-și rădă de dânsa. Ce doamna lui Vasiliu-vodă l-au probozit și au început a-l blăstăma și a-l sudui și a-i dzice dulău fară de obraz, cum nu să teme de Dumnedzeu, că i-au fost domnu-său stăpân, și i-au mâncat pita. Și așe i-au dat pace și o au trimis la Buciuștești de au închis-o în curțile lui. Și i-au luat averea și multă spaimă i-au făcut. » (p. 26) [XXXII. Gheorghe Ștefan-vodă, après qu'il a mis la dame de Vasiliu vodă de Suceava, sous sa coupe et [le] fils de Ștefăniță-vodă, il lui a fait un petit signe sur le nez et de la dame a voulu se moquer. [Et] la dame de Vasiliu-vodă lui a cherché querelle et a cherché à le blâmer, à l'injurier et à le dénigrer par derrière, en disant qu'il ne craignait pas Dieu parce que son mari a été son maître et il a pris son poste. Et ainsi il les a laissés en paix et il l'a envoyée à Buciuștești [où] il l'a enfermée à sa cour. Et il a pris ses richesses et lui a fait très peur].

domnu-său, ce qui traduit une hésitation ou une évolution en cours de la norme. Pour ce qui est de la forme, on note des formes considérées comme anciennes aujourd'hui : *pre* (trois fois) ; *dzice*, *Dumnezeu* ; des formes résultant de l'influence du sous-dialecte moldave : *cum nu să teme*, *blăstăma* (alternance -ă / -e) ; et inversement : *așe* ; des transpositions phonétiques de certains noms : *Gheorghie* ; des doublements de voyelles : *Vasilii* (deux fois), *fiul* ; à nouveau l'usage de certaines formes avec infinitif court : au început *a-l blăstăma și a-l sudui și a-i dzice dulău*. Il est certain que l'étude approfondie des mots, en partant de leur origine et en prenant en considération les différents contacts qu'ils ont pu avoir, de façon à évoluer et à prendre de nouvelles acceptions, avec des constructions très imagées (*l-au înșămnat la nas*, și *i-au mâncat pita*) permet d'entrevoir les infinies capacités d'adaptation de la langue aux besoins du locuteur et de ses interlocuteurs.

Conclusion

La norme représente un concept qui permet de présenter la structure profonde de la langue à un moment donné de son existence et qui est basé, durant la période ancienne, sur des études a posteriori. Les fragments proposés ont montré des processus qui ont caractérisé le français et le roumain, dans le domaine historique et culturel, et qui soulignent des tendances générales ou restreintes à certaines aires. D'un point de vue général, la norme est en lien avec tous les domaines de la connaissance par le fait même que la langue est le moyen d'expression par excellence de l'être humain, doté de jugement et de raison. En ce sens, des modèles ont été établis au cours du temps, afin de donner un cadre à ce patrimoine immense que constitue la langue et tous les aspects du savoir qu'elle permet de découvrir, en établissant des passerelles entre l'art, la science et la philosophie, dans une perspective humaniste. La norme doit, bien entendu, laisser une place à l'usage, pour pouvoir s'adapter au monde environnant et s'ouvrir à de nouvelles perspectives, sous réserve, tout de même que l'usage se généralise, contribue à la faire avancer et soit accepté dans la durée. Tout le défi des sciences – dont l'objet d'étude est notre humanité – consiste à conserver l'essence de notre origine, tout en trouvant des clefs parfois renouvelées qui permettent à nos langues de poursuivre leur développement harmonieux, dans un monde parfois soumis aux aléas et aux tendances éphémères ou qui passent à côté de choses plus essentielles, telles que la valeur intrinsèque des choses ou des êtres.

Bibliographie

Ouvrages

- Avram, Mioara (coord.).2007. *Sintaxa limbii române în secolele al XVI-lea – al XVI-lea*. București : Editura Academiei Române.
- Banniard, Michel. 2004. *Du latin aux langues romanes*. Paris : Éditions Nathan Université
- Brâncuș, Grigore.2004. *Introducere în istoria limbii române. I*, București. Editura Fundației România de Măine.

- Brâncuș, Grigore. 2007,2008,2013. *Studii de istorie a limbii române, Vol. I-III*. București : Editura Academiei Române.
- Costin, Miron. 1975. *Letopisețul Țării Moldovei*, București: Editura Minerva.
- Codru, Drăgușanu, Ion. *Peregrinul Transilvan*, Ediție îngrijită și prefață de Romul Munteanu. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, (f. a.).
- Guțu-Romalo, Valeria. 2005. *Aspecte ale evoluției limbii române*. București: Editura Humanitas Educațional.
- Rey, Alain, Duval, Frédéric et Siouffi Gilles. 2007. *Mille ans de langue française. Histoire d'une passion*. Lonrai (Orne): Perrin.
- Rosetti, Alexandru.1986. *Histoire de la langue roumaine*.Cluj-Napoca : Editura Clusium.

Article

- Chircu, Adrian.2005. *La France, Les Français et la langue française au XIXe siècle. Les impressions d'un Pérégrin transylvain* (Ion Codru-Drăgușanu) in *Atelier de Traduction et Plurilinguisme*. Travaux de l'Équipe d'Accueil 854 (CAER), « Cahiers d'Études Romanes », n°14 (volume triple plus un CD-Rom), édition réalisée par E. VARIOT. Aix-en-Provence p. 111-124. (voir aussi le volume des *Annexes*, p. 455-467 pour la traduction d'un fragment de cette œuvre par l'auteur de l'article).

Référence internet

- Costin, Miron, *Letopisețul Țării Moldovei*, via le lien (consulté le 6 août 2017) : [http://www.bp-soroca.md/pdf/Neculce%20Ion%20-%20Letopisetul%20Tarii%20Moldovei%20\(Cartea\).pdf](http://www.bp-soroca.md/pdf/Neculce%20Ion%20-%20Letopisetul%20Tarii%20Moldovei%20(Cartea).pdf)

Lengua y Literatura Españolas

Spanish Language and Literature

Roxana Maria CREȚU
(Universidad de Oeste
de Timișoara)

Entre la norma y el uso: errores frecuentes en español en los alumnos rumanos

Abstract: (Between norm and use: the most common mistakes in Spanish made by Romanian Students)

This study is about the most common mistakes made by students when they start to learn Spanish. When we start to learn a language, at the beginning, it is normal to make mistakes, especially if they are similar, like the Romance languages. Romanian, French or Italian speakers will try to associate the Spanish words which look alike at the form with others in their language, unknowingly that the mean are not the same. For this reason, in this study we want to show the most common mistakes made by students when they start to learn Spanish. Mistakes like: the incorrect use of “h”, most students don’t write it, because the letter “h” is mute and they confuse “h” with “j” graphically; the confusion between *ser* and *estar* and the false friends like rom. “rană” (wound) and sp. “rana” (frog).

Keywords: mistakes, common, Spanish, learn, students

Resumen: El presente artículo expone los errores frecuentes que los estudiantes cometen a la hora de aprender el español. Cuando se aprende una lengua es normal que al principio se cometan errores, sobre todo si es una lengua parecida, como son las lenguas romances. Un hablante de lengua rumana, francesa o italiana intentará asociar las palabras que se parecen a nivel formal con otras de su idioma, sin saber que no tienen el mismo significado. Por esto, en este estudio queremos evidenciar los errores frecuentes que los estudiantes cometen cuando empiezan a estudiar el español. Entre esos errores destacamos: el mal uso de la “h”, la mayoría no la escribe puesto que es muda y la confunden con la “j” gráficamente; la confusión entre *ser* y *estar* y los falsos amigos como por ejemplo rom. “rană” (herida) y esp. “rana” (sapo).

Palabras clave: errores, frecuente, español, aprender, estudiantes

El proceso enseñanza-aprendizaje es un conjunto de mensajes entre el profesor y el estudiante, que desempeñan las funciones del emisor y del receptor. Para ver si el proceso enseñanza-aprendizaje ha funcionado correctamente, el receptor, es decir el alumno tiene que enviar señales al emisor, es decir, el profesor (Carrasco 2004, 19).

La interlengua es un sistema lingüístico cognitivo, específico, de una lengua no materna, es decir el que posee un hablante no nativo. El término de “interlingua” fue utilizado por primera vez en 1935 por John Reinecke en su tesis de maestría *Language and Dialect in Hawaii* (Maldonado Martínez de la Casa 2013,12), pero su importancia se debe a Selinker, que lo utiliza en 1969 para diferenciar el sistema lingüístico de una lengua no materna (Baralo Ottonello 2004, 369). Los estudios sobre la interlengua intentan descubrir qué ocurre en la mente del aprendiz a la hora de aprender un nuevo idioma. Los mecanismos internos de aprendizaje constituyen el objeto de estudio de las teorías de la adquisición de las lenguas extranjeras (Ottonello 2004, 370).

Santos Gargallo define la interlengua como “es el sistema lingüístico del estudiante de una L2, que media entre la lengua nativa (L1) y la lengua meta (L2), cuya complejidad se va incrementando en un proceso creativo que atraviesa sucesivas

etapas marcadas por las nuevas estructuras y vocabulario que el alumno adquiere” (Agbodoyetin 2011, 58).

Cuando se aprende una lengua es normal que al principio se cometan errores. Como las lenguas romances se formaron del latín, tienen mucho en común. Por eso unos hablantes de lengua romance intentarán asociar las palabras que se parecen a nivel formal con otras de su idioma, sin saber que a lo mejor no tienen el mismo significado, otros a la hora de escribir no tienen en cuenta las normas de la lengua española y escriben como se escribe en su lengua o simplemente como oyen y algunos asocian palabras parecidas del español con el inglés. Es decir, en la mayoría de los casos la lengua materna influye la adquisición de una segunda lengua. Se han hecho varios estudios dedicados a la influencia de la lengua materna en el aprendizaje de una lengua extranjera y se ha demostrado que los aprendices suelen establecer conexiones entre la gramática de la lengua materna y la lengua que aprenden. Esto tiene sus ventajas y sus inconvenientes. A veces los parecidos con la lengua materna ayudan a entender mejor algunas cuestiones gramaticales o léxicas. Por ejemplo, a la hora de enseñar la morfología y la sintaxis del español a un estudiante de lengua romance conviene hacer un pequeño repaso sobre la morfosintaxis de la lengua materna, para que el aprendiz pueda establecer conexiones entre ambas lenguas.

Ejemplo: A la hora de enseñar las clases del verbo a un grupo de estudiantes rumanos, el profesor tiene que comprobar que ellos se acuerden de estas clases en rumano (predicativos, copulativos, auxiliares, transitivos, intransitivos) para que les sea más fácil adquirirlos en español.

Según la RAE “error” proviene del latín y significa “concepto equivocado o juicio falso; acción desacertada o equivocada o cosa hecha erradamente”.

“El error es una desviación de la norma de la lengua que se está aprendiendo y, como tal, es una manifestación de un sistema lingüístico en evolución. Desde los años 60-70, en el contexto de la enseñanza de lenguas, los errores pierden la concepción negativa que tenían en el pasado y se empiezan a valorar como datos que revelan el conocimiento subyacente del alumno” (Sánchez Jiménez 2006, 56).

Baralo considera que “el proceso de la adquisición de una lengua extranjera (L2) es muy distinto de la adquisición de una lengua materna (L1). Hay muchos factores que se necesitan tener en cuenta: entre otros no solo tiene que ver con la edad del aprendiz; adulto o niño, sino también con el contexto: natural o formal” (Koegler 2014, 4).

Corder opina que los errores tienen un triple significado: “Primero para el profesor: si este emprende un análisis sistemático, los errores le indicarán donde ha llegado el estudiante en relación con el objetivo propuesto y lo que le queda por alcanzar. Segundo, proporcionan al investigador indicaciones sobre cómo se aprende o se adquiere una lengua, sobre las estrategias y procesos utilizados por el aprendiz en su descubrimiento progresivo de la lengua. Y por último son indispensables para el aprendiz, pues se puede considerar el error como un procedimiento utilizado por quien aprende para aprender, una forma de verificar sus hipótesis sobre el funcionamiento de la lengua que aprende. Hacer errores es por tanto una estrategia que emplean los niños en la adquisición de su L1 y del mismo modo los aprendices de una lengua extranjera. Juzgamos el conocimiento que tiene un extranjero de nuestra lengua por el número y tipo de errores que comete” (Agbodoyetin 2011, 63).

Bustos Gisbert propone la siguiente clasificación de errores intralenguales (Sánchez Iglesias 2003, 90-91):

- *Acumulación* – se refiere al uso de dos sinónimos en la misma oración
- *Confusión* – también conocido como “falsos amigos”, es decir la sustitución de dos palabras con formas cercanas en ambas lenguas
- *Hipótesis falsa* – el estudiante formula hipótesis aproximativas de unidades léxico-semánticas
- *Regularización* – el estudiante conoce las reglas, pero no controla o desconoce las excepciones
- *Simplificación* – los estudiantes simplifican las complejidades de la segunda lengua
- *Sobregeneralización* – aplicar los conocimientos previos donde no es posible

A continuación presentaremos los errores frecuentes que los estudiantes rumanos cometen cuando empiezan a estudiar el español.

Tipificación y clasificación de los errores

I. Los errores ortográficos:

El sistema ortográfico es el que asegura la producción de una comunicación eficaz y sin ambigüedades en los enunciados escritos. El dominio de la ortografía es una de las competencias necesarias para los que pretenden ser reconocidos dentro de un grupo social determinado poniendo en evidencia su nivel cultural y educativo. La ortografía es la base de la escuela, porque despierta el interés de leer y escribir (Sánchez Jiménez 2006, 6).

Cuando se produce el error ortográfico, dentro de la ortografía de la letra o de la palabra, nos permite recuperar la imagen sonora e identificar la secuencia fónica a la que corresponde y llevarla a nuestro almacén fonológico, donde se descifra el código y se asocia el significado de la palabra a su representación física o significante (Sánchez Jiménez 2006, 6).

Ruiz de Francisco considera que dentro de sus funciones, como aspecto relevante del lenguaje escrito, la ortografía facilita al alumno el acceso a otras áreas de conocimiento, le hace receptor de conocimientos cifrados en la antigüedad, y le facilita el progreso en la escuela (Sánchez Jiménez 2006, 17).

Llop considera que la actividad ortográfica es el fruto de la concurrencia de tres actividades diferentes (Sánchez Jiménez 2006, 24):

- (a) *comunicativa*: se integra como parte de la actividad escritora (ayuda a que el significado del mensaje llegue al receptor);
- (b) *lingüística*: surge de la necesidad de utilizar el código gráfico para representar la lengua;
- (c) *cognitiva*: en los procesos que un sujeto lleva a cabo para operar con el sistema gráfico de la lengua y poder recuperar la forma ortográficamente correcta de las palabras

Cada lengua está configurada por un conjunto de normas predeterminadas, sean orales o escritas, todos los hablantes de esta lengua son conscientes de que cualquier desviación, cualquier mala aplicación de estas normas constituye una transgresión con respecto a la gramática de dicha lengua. Los errores ortográficos suponen el desconocimiento de una regla, de una convención establecida para la lengua escrita (Agbodoyetin 2011, 147).

Entre los más frecuentes es el no uso de la *h*; la mayoría de los estudiantes suelen olvidar marcar gráficamente esta consonante debido a que es muda.

Ejemplos: “ogar” en vez de *hogar*; “abitantes” en vez de *habitantes*; “onesta” en vez de *honesta*, “iso” en vez de *hizo*; “acha” en vez de *hacha*; “iho” en vez de *hijo*; “e” en vez de *he*; “abernme” en lugar de *haberme*; “abitacion” en lugar de *habitación*, “istoria” en vez de *historia*; “aora” en lugar de *ahora*; “ay” en vez de *hay*; “oy” en lugar de *hoy*.

El siguiente error se refiere a la confusión entre la *s*, la *z* y la *c+e* o *i*. Como la pronunciación de estos sonidos es similar, al principio se confunden mucho.

Ejemplos: “iso” en vez de *hizo*; “desconscó” en vez de *desconozco*; “pareSCO” en lugar de *parezco*; “reconosco” en vez de *reconozco*; “comensar” en lugar de *comenzar*; “permaneser” en lugar de *permanecer*; “zero” en vez de *cero*; “empese” en vez de *empecé*; “dezagradable” en lugar de *desagradable*; “meresia” o “merezia” en vez de *merecía*; “pence” en vez de *pensé*; “paresio” en lugar de *pareció*; “biehesita” en lugar de *viejecita*; “vercion” en lugar de *versión*; “viece” en vez de *viese*.

Otro error frecuente es la confusión entre la *b* y la *v*. Algunos escriben *b* en vez de *v* y otros *v* en vez de *b*. Este error es frecuente debido a la pronunciación casi idéntica.

Ejemplos: “volava”, “bolaba” o “bolava” en vez de *volaba*; “estava” en lugar de *estaba*; “biejecita” o “viehecita” en lugar de *viejecita*; “estava” en lugar de *estaba*; “vozque” en vez de *bosque*; “iva” en vez de *iba*; “niebe” en vez de *nieve*.

Los estudiantes que saben inglés suelen equivocarse a la hora de escribir palabras con forma parecida en inglés y en español; suelen escribir las consonantes geminadas *cc* “ct” o simplemente en vez de *c* escriben *t* o al revés. Otro error que cometen es escribir *y* en vez de *i*.

Ejemplos: “lection” o “lección” en vez de *lección*; “situation” en vez de *situación*; “prohibition” en vez de *prohibición*; “audition” en lugar de *audición*; “direction” en vez de *dirección*; “localization” en lugar de *localización*; “my” en vez de *mi*.

Otro error frecuente es la confusión entre la *q* y la *c*. Hay estudiantes que escriben *q* en lugar de *c* y *che* en vez de *que*.

Ejemplos: “quando” en vez de *cuando*, “che” en vez de *que*; “bosche” en vez de *bosque*; “chero” en lugar de *quiero*; “qual” en vez de *cual*.

Un error frecuente es la confusión entre la *h* y la *j*. Como la *j* se pronuncia [*h*], la mayoría de los estudiantes escriben *h* en vez de *j*.

Ejemplo: “biehesita” en vez de *viejecita*; “orehas” en vez de *orejas*, “dihe” en lugar de *dije*; “iha” en vez de *hija*, “hamas” en vez de *jamás*; “oho” en vez de *ojo*; “oha” en lugar de *hoja*.

II. Los errores de significado que surgen entre el mal uso entre los verbos *ser* y *estar*

Los errores de significado que surgen de la confusión que los estudiantes hacen en relación con los verbos *ser* y *estar* se deben a que en rumano para los dos verbos tenemos solo uno (“a fi”) y al principio les cuesta diferenciarlos.

- Uso de *ser* para la localización: “Málaga es en sur de España.”; “El museo es en la Plaza Mayor.”; “Barcelona es en Cataluña.”, en vez de “Málaga está en el sur de España.”; “El museo está en la Plaza Mayor.”; “Barcelona está en Cataluña.”;
- Uso de *ser* para la comida: “La paella es buenísima.”, en lugar de “La paella está buenísima.”
- Uso de *estar* en vez de *ser* cuando es sinónimo de *tener lugar, celebrarse*: “El concierto está en el aula 3.”; “El examen está en el aula A11.”, “La boda está en la catedral San Miguel.”, en vez de “El concierto es en el aula 3.”; “El examen es en el aula A11.”, “La boda es en la catedral San Miguel”.
- Uso de *ser* para estados: “María es deprimida desde hace unos días.”, “Ana es enferma, no se siente bien.”, en lugar de “María está deprimida desde hace unos días.”; “Ana está enferma, no se siente bien”.
- Confusión entre *ser* y *estar* cuando se trata de profesión temporal: “Está estudiante, pero en verano será camarera.” en lugar de “Es estudiante, pero en verano estará de camarera.”
- Confusión entre adjetivos o adverbios que cambian de significado según se utilicen con *ser* o *estar*:
 - *ser listo* y *estar listo*: “Está un niño listo.”, en lugar de “Es un niño listo.”; “Ya soy lista, podemos irnos.”, en lugar de “Ya estoy lista, podemos irnos.”
 - *ser viejo* y *estar viejo*: “La comida es vieja.”, en lugar de “La comida está vieja”.
 - *ser rico* y *estar rico*: “La paella es rica.”, en lugar de “La paella está rica.”; “El padre de Ana está rico.”, en lugar de “El padre de Ana es rico”.
 - *ser abierto/cerrado* y *estar abierto/cerrado*: “La ventana es abierta.”, en lugar de “La ventana está abierta.”
- Confusión entre adjetivos o adverbios que se utilizan solo con *ser* o solo con *estar*: “Soy de vacaciones.”, en lugar de “Estoy de vacaciones.”; “Soy de acuerdo.”, en lugar de “Estoy de acuerdo.”; “Es roto.”, en lugar de “Está roto.”
- Confusión entre *ser* y *estar* para expresar la fecha: “Hoy somos a 21 de octubre.”; “Hoy está lunes.”, en vez de “Hoy estamos a 21 de octubre.”; “Hoy es lunes.”
- Uso de *estar* para colores: “Mi coche está rojo.”, en lugar de “Mi coche es rojo.”
- Uso de *estar* para expresar procedencia: “Juan está de Madrid.”, en lugar de “Juan es de Madrid.”
- Uso de *estar* para expresar material: “El anillo está de oro.”, en vez de “El anillo es de oro.”; “La mesa está de madera.”, en lugar de “La mesa es de madera”.

– Uso de *estar* para expresar profesión: “Mi padre *está* médico.”, en vez de “*Mi padre es médico.*”

III. Los errores léxicos

Koike y Klee opinan que en la adquisición del vocabulario hay que distinguir entre *vocabulario receptivo* y *vocabulario productivo*. El *vocabulario receptivo* es bastante más extenso que el *vocabulario productivo*, es decir, reconocer palabras cuando están escritas, pero también cuando están dichas, es más fácil que recordarlas para crear oraciones uno mismo (Koegler 2014, 4).

En 1928 Maxime Koessler y Derocquigny al definir los falsos amigos afirman que “son palabras que se corresponden en una lengua y en otra por la etimología y por la forma, si bien cuentan con significados distintos por haber evolucionado en dos lenguas y civilizaciones diferentes” (Sava 2008, 5).

Koike y Klee dan algunas estrategias consistentes para expandir el vocabulario de una segunda lengua o para expresarse cuando no se sabe la palabra exacta (Koegler 2014, 5):

Estrategia de agrupación: agrupar las palabras en grupos de ciertos temas (el calendario, los colores, la comida, etc.) y de ciertos actos de habla (pedir favores o disculpas, contestar el teléfono, etc.) para estimular a los estudiantes a relacionar los significados de palabras de la primera lengua con las de la segunda.

Estrategia de realización, de préstamo de la primera o tercera lengua: recodificar una palabra que no existe en la segunda lengua o usar cognados falsos (falsos amigos), alternancia de códigos y pedir ayuda.

Estrategia de parafraseo basada en la segunda lengua: usar una palabra relacionada semánticamente a la palabra deseada, describir el término de que no sabe la palabra (linterna: “necesita una pequeña luz portátil...”), buscar otra manera de expresar lo mismo y el invento de palabras.

Estrategias de evitación: el hablante evita hablar sobre el tema o esquiva el mensaje en medio de una oración o un pensamiento.

Los errores léxicos son los que se refieren al vocabulario de una lengua. Es decir, son errores que se relacionan tanto con la selección errónea de una palabra o locución como al mal uso de las mismas. Se deben bien al desconocimiento parcial o total de la palabra o de la locución, bien a su uso inadecuado en un contexto dado.

Un número de palabras españolas y rumanas se parecen mucho en su ortografía, pero tienen un significado distinto. Para rumanos que aprenden la lengua española eso puede causar, y muchas veces causa, problemas y malentendidos cuando usan la lengua.

Los falsos amigos complican el aprendizaje de una lengua extranjera y por eso son la causa de numerosos malentendidos y traducciones imperfectas por hablantes en un nivel bastante alto. (Koegler 2014, 3)

A continuación presentaremos una serie de falsos amigos que los estudiantes rumanos utilizan cuando se expresan en español.

A la hora de traducir algunas construcciones fijas resultan errores como “muela de mente” en lugar de *muela de juicio*; “ser un buen signo” en vez de *ser una buena señal*; “tener oreja musical” en lugar de *tener oído musical*. (Dumitrescu 1980, 26)

Palabras que se escriben igual en rumano y en español, pero tienen significados diferentes: esp. *amar* – “querer” y rum. *amar* - “amargo”; esp. *rana* – “sapo” y rum. *rană* – “herida”; esp. *baba* – “saliva” y rum. *baba* – “vieja”; esp. *caldo* – “sopa” y rum. *cald* – “caliente, calor”; esp. *mapa* – “representación geográfica de la tierra” y rum. *mapă* - “carpeta”; esp. *cocina* – “parte de la casa donde se prepara la comida” y rum. *cocină* – “pocilga”; esp. *escenario* “parte de una sala de teatro donde los actores actúan” y rum. *scenariu* – “guión”; esp. *exprimir* – “sacar el zumo de las frutas” y rum. *a exprima* - “expresar”; esp. *novela* “narración larga, que cuenta hechos con detalle y complejidad, tiene un número ilimitado de personajes, se desarrolla en varios ambientes, tiene varios conflictos” (en rumano sería “roman”) y rum. *nuvelă* “narración corta con pocos personajes”; esp. *pata* - “pie de los animales” y rom. *pată* – “mancha”; esp. *rata* – “ratón grande” y rum. *rață* – “pato”; esp. *calle* – “vía” y rum. *cale* - “camino”.

Conclusiones

En conclusión, los errores forman parte del proceso de enseñanza-aprendizaje y una de las principales causas la constituye la analogía con la lengua materna. La mayoría de los estudiantes suelen establecer conexiones entre la lengua materna y la lengua extranjera que aprenden, y en algunos casos esto les puede ayudar, pero también hemos visto mediante los ejemplos que no siempre la lengua materna, en nuestro caso el rumano, ayuda en la adquisición de la segunda lengua, el español.

Hemos mostrado mediante ejemplos que hay situaciones en las que dos palabras pueden tener la misma forma en ambas lenguas, pero significado diferente en cada una de ellas y que a veces en español hay dos términos para referirse a una palabra, mientras que en rumano solamente uno, en nuestro caso los verbos “ser” y “estar” que en rumano se traducen por “a fi” y este hecho dificulta el aprendizaje de dichos verbos, porque intervienen los usos de ambos verbos en español.

Y por último hay que tener en cuenta a los “falsos amigos” que muchas veces los estudiantes rumanohablantes suelen relacionar por su parecido formal. Hay que señalar que los errores tienen un aspecto didáctico. Por un lado por el profesor, porque le hace ver que tiene que trabajar más e insistir en ciertos usos de la lengua y por otro lado por los estudiantes, porque al cometerlos, se darán cuenta de que no es tan fácil aprender una lengua y que no siempre les ayuda a establecer conexiones con la lengua materna. No siempre que dos palabras tengan la misma forma en ambas lenguas tendrán el mismo significado. Los estudiantes han de tener en cuenta que cada gramática tiene sus características y sobre todo sus excepciones, que un hablante no nativo tendrá que conocer y tener en cuenta a la hora de comunicarse en dicha lengua. Cada lengua es un organismo vivo, con sus características que la diferencian de las demás y le da el carácter individual. Los estudiantes han de conocer y de adaptarse a las normas gramaticales de la lengua meta al igual que en su debido momento han adquirido las normas de la lengua materna.

Bibliografía

- Agbodoyetin, Romain Serge Zinsou. 2011. *Análisis de errores de Interlengua e Intralengua en aprendices francófonos de E/L2 y líneas de actuación para su tratamiento didáctico*. Madrid, disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/10310?show=full>
- Baralo Ottonello, Marta. 2004. *La interlengua de un hablante no nativo*, en *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/ lengua extranjera (LE)*. Obra dirigida por Jesús Sánchez Lobato, Isabel Santos Gargallo. Madrid: SGEL.
- Carrasco, José Bernardo. 2004. *Una didáctica para hoy. Como enseñar mejor*. Madrid: Rialp.
- Dumitrescu, Domnița. 1980. *Îndreptar pentru traducerea din română în spaniolă*. București: Ed. Științifică și Enciclopedică.
- Espiñeira Caderno, Sonia; Caneda Fuentes, Laura. *El error y su corrección*, en cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/09/09_0476.pdf
- Koegler, Fryke. 2014. *Falsos amigos: ¿Están desapareciendo? El problema de los falsos amigos del español y el inglés en la adquisición del español como L2 por angloparlantes*. Universiteit Leiden, disponible en <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/.../Scriptie%20Falsos%20Amigos.pdf>
- Maldonado Martínez de la Casa, Roberto. 2013. *Análisis de errores en la adquisición/aprendizaje del español en estudiantes letones*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, disponible en <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr...e3d7.../2014bv1510robertomaldonado-pdf.pdf>
- Sánchez Iglesias, Jorge J., 2003, *Errores, corrección y fosilización en la didáctica de lenguas afines. Análisis de errores en la expresión escrita de estudiantes italianos de E/LE*, Salamanca: Universidad de Salamanca, disponible en www.contrastiva.it/.../Didáctica%20interlengua%20y%20errores/Sánchez%20Iglesias
- Sánchez Jiménez, David. 2006. *Análisis de errores ortográficos de estudiantes filipinos en el aprendizaje del español como lengua extranjera*. Salamanca, disponible en www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material.../2006_BV_06_13Sanchez_Jimenez.pdf
- Sava, Cristina Maria. 2008. *Errores léxicos en hablantes rumanos: Los falsos amigos*, Alcalá de Henares, disponible en www.liceus.com/cgi-bin/aco/Memoria_Cristina_Sava.pdf
- DEL, <http://dle.rae.es>

Mihai ENĂCHESCU
(Universidad de Bucarest)

Las relaciones de parentesco natural en las lenguas románicas – un enfoque diacrónico y comparado

Abstract: (Kinship relations in Romance languages: a diachronical and compared approach) This paper aims to study from a diachronic and compared point of view the evolution of the lexical field of blood kinship relations starting from Latin to five most important romance languages: Spanish, Portuguese, French, Italian and Romanian. Although this topic has been analyzed synchronically in some Romance languages, there has not been yet a diachronic and compared vision. We would like to pursue not only an onomasiological approach (What happened with the significant *pater, mater, filius, avus, etc.*, if they survived? Is there a lexical continuity?), but also a semasiological one (What forms occupy today the places of the initial structure? Are there any empty spots? Did the field incorporated other terms that initially were not integrated in this structure? What are the most important lexical changes?). It is also interesting to compare the different structures in the Romance languages from the point of view of the meaning.

Keywords: Blood kinship relations, lexical continuity, lexical change, romance languages, diachronic and compared approach

Resumen: Este trabajo se propone estudiar desde un punto de vista diacrónico y comparado la evolución del campo léxico de las relaciones de parentesco natural del latín hasta las cinco más importantes lenguas romances: español, portugués, francés, italiano y rumano. Aunque el tema ha sido analizado en sincronía para algunas lenguas románicas, hasta ahora no ha habido una visión diacrónica y comparada. Nos proponemos tanto un enfoque onomasiológico (¿Qué ha ocurrido con los significantes *pater, mater, filius, avus, etc.*, si es que han sobrevivido? ¿Ha habido continuidad léxica?) como semasiológico (¿Qué formas ocupan hoy en día los lugares de la estructura inicial? ¿Han quedado espacios vacíos? ¿El campo ha atraído otros términos que inicialmente no formaban parte de la estructura? ¿Cuáles son los principales cambios léxicos?). Será interesante además analizar las estructuras divergentes en las lenguas románicas contemporáneas desde el punto de vista del contenido.

Palabras-clave: Relaciones de parentesco natural, continuidad léxica, cambio léxico, lenguas románicas, enfoque diacrónico y comparado

0. Introducción

En este trabajo se intentará seguir la evolución del campo léxico de las relaciones de parentesco natural del latín a cinco lenguas romances actuales: rumano, italiano, francés, español y portugués. Aunque se han hecho estudios sobre este campo en algunas de las lenguas románicas¹, hasta ahora no ha habido un estudio sistemático que se ocupe de la diacronía de este campo. El modelo elegido para el análisis es el de la semántica estructural o lexemática, tal y como ha sido propuesto por Coseriu (1977) y aplicado para el rumano por Angela Bidu-Vrănceanu (2008). Así pues, tomaremos como modelo el análisis hecho por Bidu-Vrănceanu para el rumano, e intentaremos aplicarlo a los otros idiomas también, añadiendo, si fuera necesario, más distinciones semánticas.

¹ V. por ejemplo Bidu-Vrănceanu (2008: 79-88) para el rumano o Quilis (1980: 19-32) para el español.

El punto de partida será, evidentemente, el latín, y adoptaremos dos direcciones de investigación. En primer lugar, adoptaremos un enfoque onomasiológico, que se propone comprobar qué ha ocurrido con los significantes de los lexemas que formaban parte del campo de las relaciones de parentesco en latín. En segundo lugar, seguiremos un enfoque semasiológico para integrar los lexemas en sus respectivos campos en los seis idiomas analizados aquí, y determinar las relaciones semánticas que se establecen dentro de cada campo. Ya que un requisito fundamental de la lexemática es la elección de una sola lengua funcional, o sea una variante sintópica, sinstrática y sinfásica (cfr. Coseriu 2000: 249-274), la variante expuesta en este estudio será la variante estándar de cada lengua particular; dejaremos de lado, por lo tanto, las variaciones regionales, populares, coloquiales, etc.

Dentro del campo léxico de las relaciones de parentesco hay que distinguir dos paradigmas o dos subcampos, diferenciados mediante el rasgo /consanguinidad/ versus /afinidad/. Por consanguinidad entendemos la descendencia de un antepasado común, mientras que por afinidad se entiende la relación contraída mediante alianza (cfr. Quilis 1980: 21). Distinguiremos, pues, entre el parentesco natural (PN) y el parentesco social (PS). En este estudio nos ocuparemos exclusivamente del parentesco natural, es decir las relaciones de sangre. Limitaremos, además, el número de generaciones (dos para la línea directa y una para la línea colateral) para indicar solo las relaciones de parentesco más estrechas y evitar cargar el texto con relaciones poco usadas, a veces por motivos extralingüísticos (normalmente no viven más de tres generaciones en línea directa, y los de la línea colateral se consideran ya familiares lejanos).

1. El latín

Los lexemas que forman parte del campo léxico del parentesco natural en latín se definen por los siguientes rasgos: /consanguinidad/, /generación/, /línea directa o colateral /, /sexo masculino o femenino/, /línea paterna o materna/.

El rasgo /consanguinidad/ es el sema común de todos los miembros del grupo. Es este rasgo el que nos permite distinguir entre el paradigma del parentesco natural y el paradigma del parentesco social.

Por lo que se refiere a la generación, distinguimos cinco generaciones en el caso de la línea directa, tres en el caso de la línea colateral 1 y una en el caso de la línea colateral 2. La generación 0, es decir la generación a la que pertenece el EGO (elemento a partir del cual se consideran las relaciones de parentesco), está presente en todas las líneas. Encontramos en la línea colateral 1 a *frater* y *soror*, mientras que en la línea colateral 2 hay ocho términos, que serán analizados abajo, puesto que intervienen distinciones suplementarias.

A partir de la generación 0 podemos contar dos generaciones ascendentes (+1 y +2) y dos descendentes (-1 y -2), mientras que en la línea colateral 1 solo contamos con la generación ascendente +1 y descendente -1. En la generación ascendente +1 están *pater* y *mater*, con sus sinónimos *pappa* o *tata* para *pater* y *mamma* para *mater*. *Pappa*, *tata* y *mamma*² son términos del lenguaje infantil, usados también como fórmulas de tratamiento. En la generación ascendente + 2 encontramos a *avus* y *avia*,

² *Mamma* se podía usar también como apelativo cariñoso para la abuela (cfr. DELL).

en la descendente -1 a *filius* y *filia*, y finalmente en la descendente -2 estarán *nepos* y *neptia*. En la línea colateral 1 generación ascendente 1 encontramos cuatro términos que serán analizados abajo, ya que interviene otro criterio diferenciador (línea paterna vs. materna), mientras que en la generación descendente -2 encontramos de nuevo a los términos *nepos* y *neptia*, también presentes en la línea directa. Se trata de un sincretismo de formas, que, según las exigencias de la semántica léxica hay que desambiguar, puesto que un lexema es la unión de un significante con un solo significado (cfr. Bidu-Vrănceanu 2008:18). Adoptaremos la distinción convencional entre *nepos1* ‘nieto’ y *nepos2* ‘sobrino’ para referirnos a estos dos significados.

Por lo que se refiere a la línea directa o colateral, es preciso diferenciar la línea directa, cuando los familiares descienden directamente unos de otros, la línea colateral 1, cuando los miembros tienen un antepasado en común en la generación inmediatamente superior, y la colateral 2, cuando el antepasado común está en la generación ascendente +2.

El latín diferenciaba además a los miembros de una familia según la descendencia materna o paterna. Este rasgo aparece en las líneas colaterales y nos permite distinguir, dentro de la línea colateral 1, entre *patruus* ‘hermano del padre’ y *avunculus* ‘hermano de la madre’, por un lado, y entre *amita* ‘hermana del padre’ y *matertera* ‘hermana de la madre’, por otro lado. Esta distinción se verá multiplicada en la línea colateral 2, el resultado siendo ocho lexemas. De este modo, por parte paterna diferenciamos entre *patruelis frater* o *patruelis soror*³, hijos de *patruus* (tío paterno) y entre *amitinus* y *amitina*, hijos de *amita* (tía paterna); por parte materna se usaban *matruelis frater* y *matruelis soror*, hijos de *avunculus* (tío materno) y *consobrinus*, *consobrina*, los hijos de *matertera* (tía materna). Cabe notar, sin embargo, que esta distinción no es operativa en la línea colateral 1, generación descendente, y tampoco lo es en toda la línea directa.

El término genérico de todo el campo, el hiperónimo de máxima generalidad es *cognatus* ‘parent par le sang’, opuesto a *affinis* ‘parent par alliance’ (cfr. DELL), que será el hiperónimo del otro paradigma, el del parentesco social.

El hiperónimo de *pater* y *mater* es *parentes*, usado también en singular como sinónimo de *pater* o de *mater*, indistintamente. Más tarde, en la época imperial, será también usado para designar a los antepasados (cfr. DELL).

Por lo que se refiere a otros genéricos, el latín usaba el masculino genérico en plural para referirse al conjunto de los miembros, sin indicar el sexo. Así pues, tenemos *avui* (*avus* y *avia*), *fili* (*filius* y *filia*), *nepotes* (*nepos* y *neptia*) y *fratres* (*frater* y *soror*). No hay hiperónimos en el caso de los ‘tíos’ y de los ‘primos’.

Las relaciones de parentesco en el latín clásico se podrían representar, por consiguiente, tal y como se puede ver en el siguiente cuadro.

2. Descendencia románica

En este apartado seguiremos un enfoque onomasiológico, o sea comprobaremos la suerte de los significantes románicos, si es que han sobrevivido en las lenguas románicas

³ *Patruelis* y *matruelis* se podían usar también como sustantivos, tanto masculinos como femeninos por elipsis (cfr. OLD)

| | | | | | | |
|------------------|---------------|--------------------|-------------------|---|---|--|
| Generación | Línea directa | | Línea colateral 1 | | Línea colateral 2 | |
| Ascendente (+2) | Genérico | Avui | | | | |
| | Sexo M/F | Avus | Avia | | | |
| Ascendente (+1) | Genérico | Parentes | | | | |
| | Sexo M/F | Pater/ Pappa/ Tata | Mater / Mamma | Línea paterna Patruus | Línea materna Avunculus | Matertera |
| Generación 0 | Genérico | EGO | | Frater | | |
| | Sexo M/F | | | Frater | Soror | |
| Descendente (-1) | Genérico | Filii | | Nepotes2 | | |
| | Sexo M/F | Filius | Filia | Nepos2 | Neptis2 | |
| Descendente (-2) | Genérico | Nepotes1 | | | | |
| | Sexo M/F | Nepos1 | Neptis1 | | | |
| | | | | Línea paterna Patruelis (frater) Amitinus | Línea paterna Patruelis (soror) Amitina | Línea materna Ma-truelis (frater) Conso-brinus |
| | | | | | | Línea materna Ma-truelis (soror) Conso-brina |

actuales. En algunas ocasiones los sobrevivientes han cambiado su significado, o bien por contigüidad, manteniéndose en el mismo campo, o bien integrándose en otros.

Han desaparecido por completo los siguientes términos: *avus*, *avia*⁴, *patruus*, *matertera*, *amitinus/a*, *patruelis*, *matruelis*. Estas pérdidas se debieron a la desaparición del rasgo /línea paterna o materna/ dentro del campo, lo que llevó a inutilidad de tal riqueza de lexemas (cfr. Reinheimer Rîpeanu 2001: 74).

Por otra parte, son panrománicos los lexemas *mamma*, *filius*, *filia*, *frater*, *soror* y *parentes*. De estos, *mamma*, *filius* y *filia* son los únicos que se han conservado con el mismo significado.

Frater se conserva sin cambios en cuanto a su significado en rumano (*frate*) y francés (*frère*). En cambio, el it. *frate*, el esp. ant. *fradre*, *frade*,⁵ y el port. *frade* ‘monje’ se convierten en términos religiosos, por lo cual ya no forman parte del campo léxico del parentesco.

Un caso paralelo es el de *soror*, conservado por el rumano (*sorã*) y el francés (*soeur*) sin cambios de significado, mientras que el it. *suora*, esp. ant. *soror*⁶, port. *sóror* ‘monja’ se usan exclusivamente como términos religiosos.

Pater, *mater*, *pappa* son panrománicos salvo el rumano y se conservan sin modificación en su significado.

Parentes guarda en rumano (*pãrinți*) y en francés (*parents*) el significado latino. En francés se puede usar además con el significado ‘parientes, miembros de la familia en general’. El esp. *parientes*, el port. *parentes*, y el it. *parenti* solo registran este último significado.

Nepos se conserva en rumano (*nepot*) e italiano (*nipote*) con los dos significados; en italiano se extiende su uso también para el femenino, mientras que el rumano crea un femenino por moción (*nepoatã*). El fr. *neveu* restringe su significado a ‘hijo del hermano/a’.

Neptis restringe su significado en francés (*nièce*) a ‘hija del hermano/a’, mientras que en español (*nieta*) y portugués (*neta*) se usará con el significado ‘hija del hijo/a’; a partir de esta forma se creará el masculino también.

Avunculus y *amita* se conservan solamente en francés (*oncle*, *tante*) y en rumano (*unchi*, *mãtușã*) y pasan a significar ‘tío, tía en general’.

Consobrinus se conserva en francés (*cousin*) y de allí es tomado prestado por el italiano (*cugino*). En ambas lenguas una forma femenina es creada a partir del masculino.

Sobrinus ‘primo lejano, de segundo grado’ se mantiene en español y portugués con cambio de significado; pasa a ser ‘hijo del hermano/a’ (cfr. REW).

Cognatus registra el cambio semántico más espectacular. Inicialmente ‘pariente consanguíneo’ pasa a significar ‘pariente en general’, luego ‘pariente por alianza’ y, finalmente, restringe su significado a ‘marido de la hermana’. Lo encontramos en cuatro de las lenguas analizadas aquí: rum. *cumnat*, it. *cognato*, esp. *cuñado*, port. *cunhado* (cfr. Reinheimer Rîpeanu 2001: 74-75).

⁴ Han sobrevivido, sin embargo, sus derivados diminutivos *aviolus*, *aviola* en español y portugués.

⁵ Será reemplazado por *fraile*, un préstamo del occitano (cfr. DCECH).

⁶ Será reemplazado por *sor*, un préstamo del catalán (cfr. DCECH).

3. El rumano

El término genérico del paradigma rumano es *rudă*, procedente del búlgaro *roda*, es atestiguado desde 1648 (cfr. DLR). El DER añade a la etimología búlgara un posible origen eslavo (*rodŭ* ‘especie’) y lo relaciona con *rod* ‘fruto’. A diferencia del latín, este término tiene un significado más general, ya que se puede aplicar también al parentesco social.

Hemos seguido el análisis semántico hecho por Bidu-Vrănceanu (2008: 79-88), introduciendo en el paradigma los términos genéricos y hemos añadido algunos términos que no aparecen en el esquema de la autora arriba mencionada.

En primer lugar, conviene señalar la desaparición de la distinción semántica / línea paterna o materna/, lo que lleva a la reducción del inventario en el caso de los ‘tíos’ y de los ‘primos’ a tan solo dos términos en cada caso (*unchi-mătușă*; *văr-vară*). En cuanto a los ‘tíos’, conviene apuntar que *unchi* procede del lat. *avunculus* ‘tío materno’, mientras que *mătușă* proviene del lat. *amita* ‘hermana del padre’ + sufijo – *ușă*.

También hay que apuntar que el rumano, al igual que el latín, no distingue entre línea directa generación -2 y línea colateral 1 generación -1(‘nieto’ y ‘sobrino’), y usa la palabra *nepot*, continuadora de la voz latina.

Por otro lado, cabe notar la ausencia de una serie paralela lengua formal/lengua infantil o fórmula de tratamiento en el caso de la generación +1 línea directa. Los lexemas *tată* (< lat. *tata*) y *mamă* (< lat. *mamma*), usados en latín en el lenguaje infantil, extienden su uso en rumano a la lengua culta también.

En cambio, podemos indicar una serie paralela en el caso de la filiación. Por un lado, se conservan las palabras de origen latino *fiu* (< lat. *filius*) y *fiică* (< lat. *filia* > rum. *fie* + sufijo –*că*, por analogía con *maică*). Por otro lado, se usan palabras que provienen del paradigma léxico del ‘niño’ (no adulto), o sea *copii* (genérico) *băiat* y *fată* (específicos). Las formas procedentes del campo léxico del ‘niño’ son mucho más frecuentes.

El rumano conserva a *părinți* (< lat. *parentes*) como genérico de *tată* y *mamă*, al igual que en latín. Para los demás casos, se usa siempre el masculino plural (*bunici*, *veri*, *fii*, *frați*, etc).

Por lo que se refiere a la etimología de las palabras⁷, conviene hacer las siguientes distinciones. Ya hemos mencionado los casos que continúan las formas latinas y también su significado, por lo menos parcialmente: *părinți* (< lat. *parentes*), *tată* (< lat. *tata*), *mamă* (< lat. *mamma*), *fiu* (< lat. *filius*), *fiică* (< lat. *filia* > rum. *fie* + sufijo –*că*, por analogía con *maică*), *nepot*⁸ (< lat. *nepos*), *unchi* (< lat. *avunculus*), *mătușă* (< lat. *amita* + sufijo – *ușă*), *frate* (< lat. *frater*), *soră* (< lat. *soror*). A continuación, presentaremos los casos más especiales, con origen o bien desconocido, o bien procedentes del latín, pero de otros lexemas con significados diferentes.

Bunic procede de *bun* (lat. *bonus*) + sufijo –*ic*. *Bun* (antiguamente ‘abuelo’; actualmente tiene un uso regional y popular) proviene de la elipsis del sintagma *tată-bun* o *mamă-bună*. El femenino *bunică* se ha formado a partir del masculino.

Văr proviene del lat. *verus* ‘verdadero’, por elipsis del sintagma *consobrinus verus* ‘primo verdadero’.

⁷ Para todas las etimologías cfr. DER y DLR.

⁸ *Nepoată* se ha formado por moción a partir de *nepot*.

Fată procede del lat. *feta*, el femenino de *fetus*, que se conserva bajo la forma *fată*, palabra anticuada.

Copil tiene una etimología desconocida. Presente también en húngaro, ucraniano, serbiocroata, albanés, búlgaro y griego, pero probablemente en todas estas lenguas procede del rumano⁹.

Băiat proviene probablemente del participio del verbo *băia* ‘a crește, a alăpta, a mângâia pe față copilul’, procedente de un lat. **baiare* (cfr. DLR). Sin embargo, el DER no acepta esta hipótesis, sino sugiere un posible étimo **balliator* o **bailiatus* ‘sirviente’, significado atestiguado en el rumano más antiguo¹⁰.

Las relaciones semánticas dentro del campo de las relaciones de parentesco en rumano se podrían representar esquemáticamente de la manera siguiente:

| Generación | | Línea directa | | Línea colateral 1 | | Línea colateral 2 | |
|---------------------|----------|----------------|------------------|-------------------|--------------|-------------------|------|
| Ascendente (+2) | Genérico | Bunici | | | | | |
| | Sexo M/F | Bunic | Bunică | | | | |
| Ascendente (+1) | Genérico | Părinți | | Unchi | | | |
| | Sexo M/F | Tată | Mamă | Unchi | Mătușă | | |
| Generación 0 | Genérico | EGO | | Frați | | Veri | |
| | Sexo M/F | | | Frate | Soră | Văr | Vară |
| Descendente (-1) | Genérico | Fii / Copii | | Nepoți 2 | | | |
| | Sexo M/F | Fiu / Băiat | Fiiică / Fată | Nepot 2 | Nepoată 2 | | |
| Descendente (-2) | Genérico | Nepoți 1 | | | | | |
| | Sexo M/F | Nepot 1 | Nepoată 1 | | | | |

4. El italiano

El término genérico del paradigma italiano es *parenti*, procedente del lat. lat. *parentes*. Notamos en este caso la extensión de su significado de ‘padres’ a ‘parientes en general’. Es un cultismo en italiano, aunque documentado ya a partir del siglo XIII.¹¹

La casilla vacía dejada por *parentes* ha sido ocupada por *genitori*, del lat. *genitor* ‘que engendra’. En latín era palabra poética, sinónimo de *pater*. Es también un cultismo en italiano, entrado por vía escrita, atestiguado con el significado ‘padre’ antes del 1294, y con el genérico en el siglo XIV.

⁹ Es una palabra para la cual se han propuesto todas las etimologías posibles. Simona Georgescu (2011: 278-291) pasa en revista las diferentes teorías y apoya una solución que relaciona la palabra *copil* con una raíz indoeuropea **kop*, con el significado ‘cortar’.

¹⁰ Las interpretaciones posibles sobre la etimología de *băiat* han hecho correr mucha tinta. Para un resumen de todas las hipótesis cfr. Georgescu (2011: 291-305).

¹¹ Todas las etimologías proceden del DELI.

Para los demás genéricos el italiano usa el masculino plural de manera constante: *nonni, figli, nipoti, cugini, fratelli*, etc.

El italiano tampoco conserva la distinción /línea paterna o materna/, de modo que su inventario se verá reducido a dos términos para ‘tíos’ (*zio* y *zia*) y a dos para ‘primos’ (*cugino* y *cugina*). Al igual que el rumano, tampoco distingue entre ‘sobrino’ y ‘nieto’, usando para las dos nociones la voz *nipote*.

Por otra parte, a diferencia del rumano, continúan las series paralelas para la línea directa generación +1; se oponen *padre* (lat. *pater*) y *madre* (lat. *mater*)¹², voces del lenguaje común, a *papà* (fr. *papa*) y *mamma* (lat. *mamma*), voces del vocabulario infantil. Hay que subrayar en este caso que, a pesar de la perfecta integración de *papà* tanto desde el punto de vista formal como conceptual en el paradigma, esta palabra no es una continuadora de la palabra latina correspondiente, sino un préstamo más tardío del francés.

En cuanto al origen de las palabras que se integran en este campo, hay que destacar a las palabras de origen latino que continúan formal y conceptualmente a las formas latinas: *padre* (< lat. *pater*), *madre* (< lat. *mater*; *mamma* (< lat. *mamma*), *figlio* (< lat. *filius*), *nipote* (< lat. *nepos*). *Figlia* parece ser en italiano un derivado de *figlio*, y no un continuador del lat. *filia*, como en otras lenguas románicas.

Nonno proviene del lat. *nonnus* ‘monje’, pero en el latín tardío usado con el significado ‘que nutre, que alimenta’; *nonna* es un derivado.

Papà es voz de origen francesa, entrada en el siglo XVI. También de origen francesa es *cugino*, que proviene del francés antiguo *cosin*, que a su vez es un continuador del lat. *consobrinus*. A partir de *cugino* se ha formado el femenino *cugina*.

Zio tiene su origen en el lat. tardío *thius*, que a su vez es un préstamo del griego θείοϛ, *Zia* es un derivado en italiano.

Fratello proviene del latín vulgar **fratellum*, derivado de *frater*. *Frate* se usa con el significado ‘religioso d’un ordine monástico cattolico’; esto hace que se prefiera el derivado para el significado común¹³.

Sorella procede del lat. *soror*, es un derivado bajo el modelo de *fratello*.

El campo léxico de las relaciones de parentesco natural en italiano se podría representar de este modo:

| Generación | | Línea directa | | Línea colateral 1 | | Línea colateral 2 |
|--------------------|----------|-----------------|------------------|-------------------|-----|-------------------|
| Ascendente (+2) | Genérico | Nonni | | | | |
| | Sexo M/F | Nonno | Nonna | | | |
| Ascendente (+1) | Genérico | Genitori | | Zii | | |
| | Sexo M/F | Padre / Papà | Madre / mamma | Zio | Zia | |

¹² Antiguamente *patre*, respectivamente, *mare*. La presencia de la -d- hace pensar en una influencia septentrional (cfr. DELI).

¹³ “consequenza semantica del titolo di frate e suora dato ai religiosi dei nuovi ordini è la limitazione di quelle parole all’uso ecclesiastico, mentre fratello e sorella subentrarono loro nel significato commune” (B. Migliorini, Storia della lingua italiana, Firenze, 1960, apud DELI vol. 5: 1232, *sorella*).

| Generación 0 | Genérico | EGO | | Fratelli | | Cugini | |
|------------------|----------|----------|----------|----------|----------|--------|--------|
| | Sexo M/F | | | Fratello | Sorella | Cugino | Cugina |
| Descendente (-1) | Genérico | Figli | | Nipoti 2 | | | |
| | Sexo M/F | Figlio | Figlia | Nipote 2 | Nipote 2 | | |
| Descendente (-2) | Genérico | Nipoti 1 | | | | | |
| | Sexo M/F | Nipote 1 | Nipote 1 | | | | |

5. El francés

El término genérico del paradigma francés es *parents*, del lat. *parentes*, que extiende su significado a ‘miembros de la familia en general’, conservando a la vez el significado latino. Habrá que distinguir, por consiguiente, entre dos lexemas: *parents1* (‘parientes’) y *parents2* (‘los padres’)¹⁴.

Cabe notar el uso de genéricos diferentes con respecto a los términos específicos que aparecen en francés en toda la línea directa. A parte del término *parents*, ya mencionado, podemos señalar a *enfants* para la generación -1 y los términos formados por composición *grands-parents*, respectivamente *petits-enfants* para las generaciones +2 y -2. Solamente en las líneas colateral se hará uso del masculino genérico para e hiperónimo (*oncles, frères, cousins, neveux*).

Al igual que las lenguas hasta aquí estudiadas, el francés tampoco distingue entre /línea paterna o materna/, y reduce de este modo el número de los términos para los ‘tíos’ (*oncle, tante*) y para los ‘primos’ (*cousin, cousine*).

Sin embargo, a diferencia tanto del latín como de rumano o del italiano, el francés introduce una distinción nivel de formas, rompiendo el sincretismo latino entre *nepos1* y *nepos2*. Se hará, por lo tanto, una distinción formal entre línea directa generación -2 (*petit-fils, petite-fille*) por una parte, y línea colateral 1 generación -1 (*neveu, nièce*)¹⁵.

Por último, conviene mencionar que el francés continúa las series paralelas latinas de la línea directa generación +1; se oponen *père* y *mère*, palabras del lenguaje común a *papa* y *maman*, términos infantiles y fórmulas de tratamiento.

Por lo que se refiere a la etimología de las palabras, indicaremos en primer lugar las formas que se han mantenido del paradigma latino, manteniendo total o parcialmente su significado original. Estas palabras son: *parents* (< lat. *parentes*), *père* (< lat. *pater*), *mère* (< lat. *mater*), *papa* (< lat. *pappa*), *maman* (< lat. *mamma*), *fils* (< lat. *filius*), *fille* (< lat. *filia*), *oncle* (< lat. *avunculus*), *tante* (< lat. *amita*; alteración infantil del fr. ant. *ante*)¹⁶, *frère* (< lat. *frater*), *soeur* (< lat. *soror*), (*neveu* < lat. *nepos*), *nièce* (< lat. *neptia*, alteración en el bajo latín de *neptis*) y *cousin*¹⁷ (< lat. *consobrinus*).

¹⁴ Para el origen de las palabras cfr. DHLF y TLF.

¹⁵ Resulta que *neveu* y *nièce*, continuadores de *nepos* y *neptia*, restringen su significado en francés para integrarse solamente en la línea colateral.

¹⁶ Podemos encontrar rastros de *ante* en el s.XVI en el compuesto *belante*, en el dialecto poitevino, en la Suiza romanda y en el inglés *aunt* (cfr. DHLF).

¹⁷ *Cousine* se ha formado por moción a partir del masculino.

Si nos referimos a las generaciones extremas de la línea directa, conviene apuntar que el francés no continúa las formas latinas, sino que forma mediante composición nuevos términos a partir de los ya existentes en la generación inmediatamente superior o inferior con la ayuda de los adjetivos *petit* y *grand*. Este procedimiento se aplicará también a los genéricos: *grands-parents*, *grand-père* y *grand-mère* en la generación +2 y *petit-enfants*, *petit-fils* y *petit-fille* en la generación -2.

Por último, es de notar la incorporación en el paradigma de *enfant*, procedente del lat. *infans* ‘incapaz de hablar’, más tarde ‘niño’, un término incorporado a partir del campo léxico del niño.

Dicho todo eso, las relaciones léxicas dentro del campo del parentesco natural en francés se podrían representar de la manera siguiente:

| Generación | | Línea directa | | Línea colateral 1 | | Línea colateral 2 | |
|------------------|----------|----------------|--------------|-------------------|-------|-------------------|---------|
| Ascendente (+2) | Genérico | Grands-parents | | | | | |
| | Sexo M/F | Grand-père | Grand-mère | | | | |
| Ascendente (+1) | Genérico | Parents | | Oncle | | | |
| | Sexo M/F | Père / Papa | Mère / Maman | Oncle | Tante | | |
| Generación 0 | Genérico | EGO | | Frères | | Cousins | |
| | Sexo M/F | | | Frère | Soeur | Cousin | Cousine |
| Descendente (-1) | Genérico | Enfants | | Neveux | | | |
| | Sexo M/F | Fils | Fille | Neveu | Nièce | | |
| Descendente (-2) | Genérico | Petits-enfants | | | | | |
| | Sexo M/F | Petit-fils | Petit-fille | | | | |

6. El español

El genérico del paradigma español es *parientes*, proveniente del lat. *parentes* ‘padres’; asistimos en español a un desliz semántico dentro del mismo paradigma por contigüidad, muy similar a lo que ocurre en otros idiomas. Sin embargo, para referirse solamente al parentesco natural, el español recurre a *familiares*, del lat. *familiaris* ‘de la misma familia’.

Si en el caso de los hiperónimos máximos el español introduce una distinción que hasta ahora no se ha visto, salvo el latín, en el caso de los genéricos generacionales el recurso al masculino genérico es sistemático y exclusivo (*abuelos*, *padres*, *hermanos*, *tíos*, *primos*, etc.).

Tampoco el español conserva la distinción /línea paterna o materna/, al igual que las demás lenguas romances; de este modo el inventario de las líneas colaterales quedará reducido a dos términos para la generación +1, línea colateral 1 (*tío*, *tía*) y otros dos para la línea colateral2 (*primo*, *prima*). En cambio, sí que mantiene la existencia de dos términos diferenciados según su uso en el lenguaje infantil o común para los

‘padres’: *papá*¹⁸ y *padre*, por una parte, *mamá*¹⁹ y *madre*, por otra parte.

Finalmente, a diferencia del latín, del rumano y del italiano y al igual que el francés, es necesario distinguir entre línea directa generación -2 (*nieto*, *nieta*) por un lado, y línea colateral 1 generación -1 (*sobrino*, *sobrina*) por otro lado.

En cuanto al origen²⁰ de las palabras, mencionamos ante todo las formas latinas que se han mantenido en español, con la conservación total o parcial de su significado. Estas formas son: *padre* (< lat. *pater*), *madre* (< lat. *mater*), *papá* (< lat. *papa*), *mamá* (< lat. *mamma*), *hijo* (< lat. *filius*), *hija* (< lat. *filia*).

El esp. *abuelo* proviene del lat. *aviolus*, un diminutivo de *avus*, al igual que *abuela* (< lat. *aviola*, diminutivo de *avia*).

Nieta procede de una forma del latín vulgar *nepta*, alteración de la forma clásica *neptis*. El masculino *nieto* se forma a partir del femenino.

Al igual que en italiano, *tío* no continúa ninguna forma clásica latino, sino procede del latín tardío *thius*, préstamo del griego *θεῖος*; el femenino *tía* se formará luego a partir del masculino.

Hermano y *hermana* provienen del lat. *germanus* ‘de la misma raza, auténtico, natural’. Se trata en este caso de una elipsis del sintagma *frater germanus* / *soror germana* ‘hermano/a carnal, con los mismos padres’.

Sobrino tiene su origen en el lat. *sobrinus* ‘primo o pariente lejano’; asistimos en este caso a un cambio semántico por contigüidad.

Finalmente, *primo* proviene del lat. *primus* ‘primero’, por elipsis del sintagma *consobrinus primus* (lit. ‘primo primero’, o sea ‘primo hermano’).

El cuadro esquemático de las relaciones de parentesco en español se podría representar como sigue:

| Generación | | Línea directa | | Línea colateral 1 | | Línea colateral 2 | |
|---------------------|----------|-----------------|-----------------|-------------------|---------|-------------------|-------|
| Ascendente (+2) | Genérico | Abuelos | | | | | |
| | Sexo M/F | Abuelo | Abuela | | | | |
| Ascendente (+1) | Genérico | Padres | | Tíos | | | |
| | Sexo M/F | Padre / Papá | Madre / Mamá | Tío | Tía | | |
| Generación 0 | Genérico | EGO | | Hermanos | | Primos | |
| | Sexo M/F | | | Hermano | Hermana | Primo | Prima |
| Descendente (-1) | Genérico | Hijos | | Sobrinos | | | |
| | Sexo M/F | Hijo | Hija | Sobrino | Sobrina | | |
| Descendente (-2) | Genérico | Nietos | | | | | |
| | Sexo M/F | Nieto | Nieta | | | | |

¹⁸ Hasta el siglo XVIII es común la acentuación *pápa*; modernamente se pasó a la forma afrancesada *papá* (cfr. DCECH).

¹⁹ De manera análoga, hasta el siglo XVIII la acentuación era paroxítona: *máma*; por influjo francés se empezó a decir *mamá* (cf. DCECH).

²⁰ Para el origen de las palabras hemos consultado el DCECH.

7. El portugués

Conviene subrayar desde el principio la similitud casi total, tanto desde el punto de vista del origen de las formas, como de las relaciones semánticas, entre los campos español y portugués. Por consiguiente, subrayaremos solamente los aspectos más importantes, dejando de lado el análisis propiamente dicho.

Una única diferencia podría ser el origen de las formas *papá* y *mamã*, que Machado (DELP) considera que son formas de origen infantil, formadas por duplicación silábica. Sin embargo, parece rara esta explicación, debido a la similitud formal con los demás idiomas románicos²¹.

Así pues, los términos que se integran en el campo de las relaciones de parentesco en portugués²² son los siguientes:

- Términos genéricos: *parentes* (< lat. *parentes*), *familiares* (< lat. *familiaris* ‘de la misma familia’);
- Línea directa: *avô* (< lat. *aviolus*²³, diminutivo de *avus*), *avó* (< lat. *aviola*²⁴, diminutivo de *avia*), *pai* (< lat. *pater*), *mãe* (< lat. *mater*), *papá* (< lat. *papa* o voz infantil según el DELP), *mamã* (< lat. *mamma* o creación expresiva según el DELP), *filho* (< lat. *filius*), *filha* (< lat. *filia*), *neto* (formado a partir del femenino), *neta* (< lat. vg. *nepta*, del lat. *neptis*).
- Línea colateral 1: *tio* (< lat. tardío *thius*, préstamo del griego *θεῖος*), *tia* (formado a partir del masculino), *irmão/irmã* (< lat. *germanus/a* ‘de la misma raza, auténtico, natural’; elipsis por contigüidad sintagmática de *frater germanus / soror germana* ‘hermano/a carnal, con los mismos padres’), *sobrinho* (< lat. *sobrinus* ‘hijo del primo, segundo primo’).
- Línea colateral 2: *primo* (< lat. *primus* ‘primero’, por elipsis del sintagma *consobrinus primus* ‘primo hermano’), *prima* (formado a partir del masculino).

Un cuadro sinóptico de las relaciones de parentesco en portugués sería el siguiente:

| Generación | | Línea directa | | Línea colateral 1 | | Línea colateral 2 |
|-----------------|----------|---------------|------------|-------------------|-----|-------------------|
| Ascendente (+2) | Genérico | Avôs | | | | |
| | Sexo M/F | Avô | Avó | | | |
| Ascendente (+1) | Genérico | Pais | | Tios | | |
| | Sexo M/F | Pai / Papá | Mãe / Mamã | Tio | Tia | |

²¹ Corominas (cfr. DCECH) considera que los equivalentes de estas palabras en español se han heredado del latín y explica el mantenimiento de la -p- interior precisamente por el carácter infantil, pues se habría destrozado el carácter repetitivo del término.

²² Hemos consultado el DELP para todas las etimologías.

²³ Una forma *auolo* aparece en un documento en el latín medieval de Portugal, fechado en 1132: *sicut diuidit cum auolo per illam ficulneam* (DELP).

²⁴ En un documento en latín de 1024 aparece la forma *auola*: *que abemus de testamento de goin aluitiz que testauit at sabcti Romanio hic es de auola uestra* (cfr. DELP).

| Generación 0 | Genérico | EGO | | Irmãos | | Primos | |
|---------------------|----------|--------|-------|-----------|----------|--------|-------|
| | Sexo M/F | | | Irmão | Irmã | Primo | Prima |
| Descendente (-1) | Genérico | Filhos | | Sobrinhos | | | |
| | Sexo M/F | Filho | Filha | Sobrinho | Sobrinha | | |
| Descendente (-2) | Genérico | Netos | | | | | |
| | Sexo M/F | Neto | Neta | | | | |

8. Conclusiones

Una buena parte de los términos latinos se ha perdido en todas las lenguas románicas, debido al hecho de que se han perdido algunas distinciones semánticas. Así, se pierden las distinciones: línea paterna/materna, válidas en las líneas colaterales, lo que lleva a la reducción del inventario de las formas a solamente dos para los ‘tíos’ (en latín eran cuatro) y otras dos para los ‘primos’ (en latín eran ocho).

Otros lexemas, en cambio, han sido reemplazados en una o varias lenguas romances por otros términos, procedentes en casi todos los casos también de voces latinas. La única excepción es el rum. *rudă*, préstamo eslavo. Las soluciones de reemplazo son de las más diversas. Podemos mencionar la elipsis de un sintagma que contenía el término latino, pero la parte que se queda no representa el término de parentesco, sino un adjetivo calificativo. Así, del sintagma *frater germanus* ‘hermano carnal’ se guarda en español y portugués *hermano*, respectivamente *irmão*. *Primo* procede de la segmentación del sintagma *consobrinus primus* ‘lit. primo primero, primo hermano’, mientras que *văr*, en rumano, proviene de un sintagma sinónimo, *consobrinus verus* ‘primo verdadero, primo hermano’.

El italiano, el español y el portugués no conservan ninguno de los cuatro términos usados en latín para designar a los ‘tíos’, sino que recurren a un término del latín tardío, que a su vez es un préstamo del griego. Solo el rumano y el francés mantienen unas formas del latín clásico, eligiendo a *avunculus* ‘tío materno’ y *amita* ‘tía paterna’.

Otro medio es el uso sistemático de los compuestos, presente sobre todo en francés en la línea directa, generaciones +2 y -2. El rumano también ha usado en algún punto de su historia los compuestos (*tată bun*, *mamă bună*), después por elipsis se ha conservado solo el adjetivo que mediante un sufijo se ha convertido en los términos actuales del paradigma rumano, *bunic* y *bunică*.

Los derivados aparecen también en italiano (*fratello* y *sorella*), mientras que el español y el portugués continúan unos derivados latinos, *aviolus* y *aviola* en lugar de los términos clásicos.

Las lenguas occidentales crean una distinción lexemática nueva entre ‘hijo/a del hermano/a’ e ‘hijo/a del hijo/a’, mientras que el rumano y el italiano continúan el sincretismo latino. Lo interesante es que el francés restringe el significado de las formas latinas *nepos*, *neptia* a ‘hijo/a del hermano o de la hermana’, mientras que el español y el portugués preferirán el otro significado, el de ‘hijo/a del hijo o de la hija’.

Hay cambios semánticos importantes, como p.ej. *sobrinus* (‘primo lejano’ > ‘sobrino’) o *cognatus* (‘familiar’ > ‘cuñado’).

A pesar de ser un campo léxico con referentes extralingüísticos bien diferenciados, se han podido observar en diacronía tanto cambios formales como cambios de significado por contigüidad que han llevado a una diferenciación tanto formal como conceptual entre los paradigmas románicos.

Referencias bibliográficas

- Bidu-Vrănceanu, Angela. 2008. *Câmpuri lexicale din limba română. Probleme teoretice și aplicații practice*. București: Editura Universității din București.
- Coseriu, Eugenio. 1977. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, Eugeniu. 2000. *Lecții de lingvistică generală*. Traducere de Eugenia Bojoga. Chișinău: Arc.
- DCECH = Corominas, Joan, Pascual, Juan Antonio. 1980-1991. *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispano*, 6 vol. Madrid: Gredos.
- DELL = Ernout, Alfred, Meillet, Antoine. 2001 (1ª ed. 1932). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.
- DELI = Cortelazzo, Manlio, Zolli, Paolo. 1992 (1ª ed. 1979). *Dizionario etimologico della lingua italiana*. 5 vol. Bologna: Zanichelli.
- DELP = Machado, José Pedro. 1977. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 5 vol. Lisboa: Livros Horizonte.
- DER = Ciorănescu, Alexandru. 2001. *Dicționarul etimologic al limbii române*. București: Saeculum.
- DLR = Academia Română. 2010. *Dicționarul limbii române* (ediție anastatică), 19 vol. București: Editura Academiei Române.
- Georgescu, Simona. 2011. *Denumiri ale copilului în latină și în limbile romanice*. București: ed. Universității din București.
- OLD = *Oxford Latin Dictionary*. 1968. Oxford: Oxford University Press.
- Quilis, Antonio. 1980. "El campo léxico del parentesco español" en *Letras*, no.36, pp.19-32.
- Reinheimer Rîpeanu, Sanda. 2001. *Lingvistică romanică: lexic-morfologie-fonetică*. București: All.
- REW = Meyer Lübke, Wilhelm. 1911. *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
- TLF = *Trésor de la langue française informatisé*. Disponible en línea a atilf.atilf.fr.

Leticia GÁNDARA
FERNÁNDEZ
(Universidad de Extremadura)

**De Liliput a Balnibarbi: la
importancia del lenguaje en
*Los viajes de Gulliver***

Abstract: (*Gulliver's Travels: A Critique of Society through Language*) In this paper we propose an analysis of the importance of language in Jonathan Swift's satirical work *Gulliver's Travels*. In his story, the author recreates different scenarios that Gulliver will visit during his travels, in which he will also have the opportunity to hear and speak languages as unknown and remote as unusual and strange. Thus, from those first words in the country of Liliput, in which Gulliver awakes moored on a beach, to the recreation of musical languages for the inhabitants of the island of Laputa, many allusions to the language that are introduced in the novel. Finally, the analysis of these linguistic games will allow us to observe how the importance of the linguistic theme in the novel becomes a pretext to emulate the linguistic and philosophical concerns of the moment.

Keywords: *Gulliver's Travels*; Swift; Artificial languages; Utopian languages; satire

Resumen: En esta comunicación proponemos un análisis de la importancia del lenguaje en la obra satírica *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. En su relato, el autor recrea diferentes escenarios que Gulliver visitará en sus viajes, en los que también tendrá la ocasión de escuchar y hablar lenguas tan desconocidas y alejadas como insólitas y extrañas. Así, desde esas primeras palabras en el país de Liliput, en el que Gulliver despierta amarrado en una playa, hasta la recreación de lenguas musicales para los habitantes de la isla de Laputa, son muchas las alusiones al lenguaje que se introducen en la novela. El análisis de dichos juegos lingüísticos nos permitirá, finalmente, observar cómo la importancia del tema lingüístico en la novela se convierte en un pretexto para emular las preocupaciones lingüísticas y filosóficas del momento.

Palabras clave: Los viajes de Gulliver; Swift; lenguas artificiales; lenguas utópicas; sátira

Introducción

La novela *Los viajes de Gulliver* (1726), del escritor y clérigo irlandés Jonathan Swift (1667-1745), se presenta como uno de los clásicos de la literatura universal. Este hecho implica que la obra ocupe un lugar importante en el canon literario y que haya inspirado multitud de adaptaciones y versiones, muchas de ellas realizadas para el ámbito de la literatura infantil y juvenil. Sin embargo, tras las asombrosas aventuras que vive su protagonista, Lemuel Gulliver, se encierra una amarga sátira del orden social y de la propia naturaleza humana. En algunos de los pasajes, dicha crítica se realiza a través del lenguaje. Para analizar el tratamiento que este recibe en la obra, debemos remitirnos, primeramente, al pensamiento filosófico y social de la época, que influirá decisivamente en los relatos de viajes extraordinarios, subgénero del que forma parte dicha novela.

En primer lugar, en el siglo XVII las opiniones acerca del origen y la historia del lenguaje estaban determinadas por las ideas bíblicas. La impronta teológico-filosófica imperante en la época abre el camino para la búsqueda de una lengua perfecta. En este momento, se piensa que dicha lengua perfecta se correspondía con la primigenia lengua adámica que Dios concede a Adán en el Paraíso. En la lengua primigenia, los nombres

reflejaban exactamente la esencia de las cosas y, por este motivo, tanto en la forma como en la estructura, las palabras establecían una relación motivada con respecto a ellas. Se creía que sus significados coincidían con el referente y lo representaban de manera perfecta. La necesidad de recuperar esa lengua adámica y las tentativas de reconstruirla conllevan el florecimiento de buena parte de los relatos utópicos que se generaron a partir del siglo XVII (Galán 2006, 58).

El ideal de la lengua perfecta ha sido una tarea que con encomiable esfuerzo han acometido estudiosos e investigadores, lingüistas y no lingüistas, preocupados por solventar los problemas derivados de la comunicación entre naciones. El intento por conseguir la soñada lengua utópica no solo forma parte de la cultura europea, sino que el tema de la confusión de lenguas, así como el intento de remediarla a través de la recuperación y la invención de una lengua común, ha sido siempre un tema recurrente en la historia de todas las culturas (Borst 1957-1963; Eco 1994, 12). En concreto, debemos referirnos a una serie de textos bíblicos, repartidos entre el Antiguo y Nuevo Testamento, que conforman un corpus mítico que determinará decisivamente la evolución de las ideas lingüísticas y de gran parte de la literatura utópica que se desarrolla a partir de la publicación del relato *Utopía* de Tomás Moro en 1516 (Galán 2009b, 104). En cuanto a la literatura utópica, nos interesan especialmente el *Génesis* 2, 19 que «narra el don divino del lenguaje del que se servirá Adán para aprehender el universo, porque es preciso que cada cosa tenga un nombre para existir» (Galán 2009^a, 4):

Formó de la tierra, pues, Yahveh Dios toda clase de animales campestres y aves del cielo y los llevó ante el Hombre para ver cómo los llamaría éste, ya que el nombre que les diera, ése será su nombre (*Génesis*, 2: 19).

Apunta Galán que «esta primigenia *lingua adámica*, perfecta en tanto que don divino, es un reflejo exacto de la esencia de las cosas (*imago mundi*) y la garantía de la unidad de la especie humana» (Galán 2009^a, 15).¹ Un episodio que abre un debate sobre el carácter divino del origen del lenguaje. Debate que acabará por prohibirse en 1866, pero que seguirá siendo un tema de interés para la literatura utópica posterior, así como para las obras de ciencia ficción de las últimas décadas. Otro episodio fundamental es aquel dedicado al Diluvio Universal (*Génesis* 6-7). Este desarrolla toda una corriente de pensamiento en la que no faltan teorías sobre la conservación y transmisión de la lengua perfecta, además de ser el germen de una fructífera literatura posterior sobre la ubicación del Paraíso, en la que confluyen el imaginario lingüístico y el imaginario topográfico: los viajes fantásticos de Godwin (1638) y Cyrano (1657) al imperio de la Luna, la *fabulosa Terra Incognita* de Foigny (1676) o, nuestro objeto de estudio, *Los viajes de Gulliver* (2009a, 15-16; Galán 2009b, 104).

Aseguraba Eco que para buscar una lengua perfecta hace falta pensar primero que la propia no lo es (1994, 21). En pleno siglo XVII, se consideraba que las lenguas naturales eran meros «instrumentos de comunicación caprichosos, redundantes, ilógicos,

¹ La denominada *lingua adámica* también ha sido objeto de polémicas en los siglos posteriores. Algunos autores defienden que dicha lengua habría desaparecido. Otros, por su parte, tienden a identificarla con algunas de las lenguas naturales; en este sector se incluyen aquellos que afirman que el hebreo podría ser su descendiente más directo (Maat 2004, 13).

irregulares, plagados de ambigüedades, cambiantes e inestables» (Calero, 2010: 18). La creencia de que las lenguas existentes estaban plagadas de anomalías y defectos impedía que pudieran ser vehículos eficaces para la transmisión del saber científico. Por ello, un grupo de lunáticos, soñadores e ingenuos, caracterizados por Yaguello (1984) como *fous du langage*, deciden plantear sus propios e ingeniosos proyectos lingüísticos. A este hecho se suma el propósito de empiristas y racionalistas de depurar el lenguaje para convertirlo en un vehículo de expresión unívoca. Esta tendencia también aparece en la literatura de ficción, pues los escritores de viajes utópicos del XVII se nutren de todas estas influencias, tanto de índole filosófica como científica, para proyectar sus propias lenguas filosóficas y simbólicas. En este sentido, también fue fundamental la fascinación que despertó la lengua china y la falsa idea de que sus signos representaban ideas en una perfecta relación isomórfica.

Con todo, durante los siglos XVII y XVIII, las utopías lingüísticas demostraron ser el lugar idóneo para favorecer el reencuentro entre la ciencia y el mito. Según Galán (2009, 103-104), este hecho se debe a la confluencia de las tres fuerzas dispares que hemos desarrollado anteriormente: la impronta teológico-mítica de la Biblia y la importancia de la primigenia lingua adámica del Paraíso; la pretensión de empiristas y racionalistas de depurar el lenguaje para convertirlo en un vehículo de expresión unívoca y un mayor conocimiento de la lengua china y su uso para proyectar lenguas filosóficas y simbólicas.

Como parte de los argumentos de ficción, las lenguas filosóficas aparecen normalmente asociadas a una determinada cultura. Este hecho implica que los autores describan, a veces minuciosamente, las costumbres de las civilizaciones que recrean en sus obras. Demuestran así poseer una capacidad de imaginación portentosa, pues permite al lector sumergirse en un mundo paralelo que, sin embargo, guarda estrecha relación con el mundo real. No olvidemos que estos libros de viajeros no son crónicas de lugares en los que el autor haya estado, sino que todo es fruto de su propia imaginación. El marco geográfico en el que se desarrollan estas primeras obras no es otro que el mito bíblico de la *Terra Australis Incognita*. Pues, como afirma Solé (1996, 1461), “la creencia de que nunca se llegaría a aquellas tierras explica por qué hasta el siglo XVIII aquel territorio mítico, así como la Luna o el centro de la Tierra, serían propicios para la localización de ficciones utópicas” (idem). Por tanto, no resulta extraño que Gulliver se tope con lugares pintorescos e insólitos, a los que, dada su inverosimilitud, sería impensable que nadie pudiese llegar. En este sentido, autores como Eddy consideran que estas obras deben recibir la denominación de “viajes filosóficos”:

Philosophic Voyage is employed in this study to designate a didactic treatise in which the author's criticism of society is set forth in the parable form of an Imaginary Voyage made by one or more Europeans to a non-existent or little know country, including an account to the traveler's journey and adventures, together with a description of the imaginary society visited (Eddy 1896, 8).

Desde el punto de vista lingüístico, debemos tener en cuenta que, tal y como afirma Eddy, el objetivo de estos viajes fue exponer una determinada posición filológica. La novela es un simple vehículo de instrucción. Los autores utilizan esta modalidad de

libros de viajes para captar la atención del lector y presentarles contenidos serios de manera atractiva. Por lo tanto, estos relatos de viajes filosóficos fueron siempre un vehículo de ideas, no un fin en sí mismos (Eddy 1896, 40). Lo que implica que tengamos que prestar especial atención al propósito que el autor tiene en su relato. En el caso de Swift, tenemos que remitirnos a la carta que el 29 de septiembre de 1725 el creador de Gulliver envía Pope, en la que señala: *my labours is to vex the world rather than divert it*. En consecuencia, todo parece indicar que, por muy divertidas que puedan parecer las aventuras que Gulliver atraviesa en sus viajes, este relato encierra un propósito un tanto diferente al que en una primera lectura pudiéramos creer. Este hecho puede ser el motivo por el que se han formulado diferentes interpretaciones en torno a este relato, hasta el punto de que algunos han considerado a Swift como un ser misántropo, algo que queda en entredicho al final de la novela. Sin entrar en estas consideraciones, pues no son nuestro objeto de estudio en este trabajo, pasaremos a analizar a continuación el tratamiento que recibe el lenguaje en el relato.

De Liliput a Balnibarbi: la importancia del lenguaje en *Los viajes de Gulliver*

Gulliver realiza su primer viaje a la isla de Liliput. En este, aparecen ya las primeras palabras en una lengua inventada; pues cuando Gulliver se despierta amarrado en una playa, escucha cómo los pequeños seres gritan: *Hekinah degul* (Swift 1726, 15), *Tolpo phonac* (16), *Langro dehul san* (16), *Borach mivola* (18), palabras que Swift no traduce y que han dado pie a todo tipo de especulaciones interpretativas: para algunos estudiosos (Clark 1953) dichas expresiones son parte de un juego fónico que imita el lenguaje infantil; otros, por su parte, establecen una relación de continuidad con otras obras anteriores como la de Tomás Moro (Pons 1957) (Galán 2009b 118, 119). Afirma Galán (ídem) que “en este tipo de juegos lingüísticos no es importante hallar una equivalencia fónica ni una interpretación satisfactoria, sino activar todos los procedimientos asociativos que el texto permita”.

Los juegos lingüísticos también aparecen en el segundo viaje de Gulliver a *Brobdingang*. Además, la oposición de este episodio con respecto al anterior es muy significativa. Gulliver pasa de ser un gigante en el isla de Liliput a un ser diminuto en un país de gigantes. Como en la mayoría de las ocasiones, Gulliver, conocedor de varios idiomas, intenta hablarles en diferentes lenguas pero la comunicación con estos seres también resulta del todo imposible. Como siempre, al principio consigue entenderse con estos extraños seres a través de señas, aunque no tardará mucho en aprender su lengua gracias a su niñera o *Glumdalclitch*. En este caso, son escasas las referencias a la lengua de los habitantes de este insólito lugar. Tan solo observamos algunos términos que Gulliver emplea a lo largo de su relato pero de los que Swift tan solo nos ofrece una escueta definición, en el mejor de los casos. Como ejemplo, citamos el siguiente pasaje:

Después de mucho debatir, concluyeron, unánimes, que yo era, sencillamente, un *relplum scalcatch*, lo que, interpretado literalmente, significa *lusus naturæ*, determinación en todo conforme con la moderna filosofía de Europa, cuyos profesores, desdeñando el antiguo efugio de las causas ocultas, con que los discípulos

de Aristóteles trataban en vano de disfrazar su ignorancia, han inventado esta solución para todas las dificultades que encuentra el imponderable avance del humano conocimiento (Swift 1726, 57).

Resulta interesante la dificultad que Gulliver encuentra en la pronunciación de algunos de los términos y expresiones que Swift inventa para este episodio. Así, destacan casos como *slardral* (gentil hombre de cámara) y *Lorbrulgrud* (nombre de la ciudad). Sin embargo, aunque no encontramos una amplia reflexión sobre la lengua de estos seres, sí que se hace referencia a esta de la siguiente manera:

El estilo de aquellas gentes es claro, masculino y cuidado, pero no florido, pues nada evitan con tanto escrúpulo como multiplicar palabras innecesarias o emplear para el mismo fin varias expresiones. He leído atentamente muchos de aquellos libros, especialmente de historia y de moral (Swift 1726, 76).

Desde el punto de vista filológico, las reflexiones lingüísticas más interesantes se encuentran en el Tercer Libro, donde se narra de manera irónica cómo Gulliver llega a Laputa, una especie de isla volante (parodia de la Royal Society) y a Balnibarbi (el continente “de abajo” dependiente y dominado por los gobernantes de “arriba”) (Galán, 2009: 118). Las costumbres de los habitantes de la isla de Laputa se encuentran estrechamente relacionadas con la música y las matemáticas. Dicho interés se refleja en su sistema lingüístico y cultural, parodiado por Swift de la siguiente forma:

Al llegar arriba me rodeó muchedumbre de gentes; pero las que estaban más cerca parecían de más calidad. Me consideraban con todas las muestras y expresiones a que el asombro puede dar curso, y yo no debía de irles mucho en zaga, pues nunca hasta entonces había visto una raza de mortales de semejantes figuras, trajes y continentes. Tenían inclinada la cabeza, ya al lado derecho, ya al izquierdo; con un ojo miraban hacia adentro, y con el otro, directamente al cenit. Sus ropajes exteriores estaban adornados con figuras de soles, lunas y estrellas, mezcladas con otras de violines, flautas, arpas, trompetas, guitarras, claves y muchos más instrumentos de música desconocidos en Europa.

Más adelante, escribe:

Nos sirvieron dos entradas, de tres platos cada una. La primera fue un brazuelo de carnero cortado en triángulo equilátero, un trozo de vaca en romboide y un pudín en cicloide. La segunda, dos patos, empaquetados en forma de violín; salchichas y pudines imitando flautas y oboes, y un pecho de ternera en figura de arpa. Los criados nos cortaron el pan en conos, cilindros, paralelogramos y otras diferentes figuras matemáticas. (Swift 1726, 129).

Swift describe minuciosamente los usos y costumbres de la Isla y, a diferencia de episodios anteriores, también nos explica cómo Gulliver aprende la lengua de los habitantes de Laputa:

Después de la comida mis acompañantes se retiraron, y me fue enviada una persona, por orden del rey, servida por su mosqueador. Llevaba consigo pluma, tinta y papel y tres o cuatro libros, y por señas me hizo comprender que le enviaban para enseñarme el idioma. Nos sentamos juntos durante cuatro horas, y en este espacio escribí gran número de palabras en columnas, con las traducciones enfrente, y logré también aprender varias frases cortas. Mi preceptor mandaba a uno de mis criados traer algún objeto, volverse, hacer una inclinación, sentarse, levantarse, andar y cosas parecidas; y yo escribía la frase luego. Me mostró también en uno de sus libros las figuras del Sol, la Luna y las estrellas, el zodiaco, los trópicos y los círculos polares, juntos con las denominaciones de muchas figuras de planos y sólidos. Me dio los nombres y las descripciones de todos los instrumentos musicales y los términos generales del arte de tocar cada uno de ellos. Cuando se fue dispuso todas las palabras, con sus significados, en orden alfabético. Y así, en pocos días, con ayuda de mi fidelísima memoria, adquirí algunos conocimientos serios del lenguaje (Swift 1726, 90)

A través de las palabras de Gulliver se evidencian dos aspectos de suma importancia. Primero, el hecho de que Gulliver aprenda la lengua de estos extraños seres a través de los gestos que hace un criado. Y, en segundo lugar, se observa también la importancia que adquieren disciplinas como la música, la astronomía o las matemáticas en esta civilización. Lo cual también Swift señala en la siguiente cita:

El conocimiento de las matemáticas que tenía yo me ayudó mucho en el aprendizaje de aquella fraseología, que depende en gran parte de esta ciencia y de la música: y en esta última tampoco era profano. Las ideas de aquel pueblo se refieren perpetuamente a líneas y figuras. Si quieren, por ejemplo, alabar la belleza de una mujer, o de un animal cualquiera, la describen con rombos, círculos, paralelogramos, elipses y otros términos geométricos, o con palabras de arte sacadas de la música, que no es necesario repetir aquí. (Swift 1726, 91).

Tras su aventura en la isla flotante, Gulliver desciende al país de los Balnibarbi, en cuya Academia de Lagado se experimenta una reforma lingüística similar a la que vivía la Europa del siglo XVII (Galán 2009b, 118). En primer lugar, Gulliver visita la parte dedicada -según él- a los “propagadores del estudio especulativo”. En esta parte, Gulliver observa cómo uno de los profesores se encuentra inmerso en la creación de una máquina del lenguaje. Dicha “máquina generadora del lenguaje”, apunta Galán (2009b, 119), “es una dura crítica a la figura del gramático-filósofo racionalista empeñado en la búsqueda de una lengua perfecta capaz de contener el saber enciclopédico sobre el mundo”.

Pero la crítica al racionalismo lingüístico europeo y a la fantasía de la lengua china se hace más explícita en la descripción de los dos

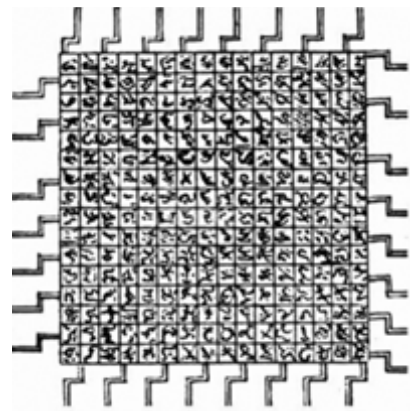


Ilustración 1
Máquina del lenguaje de Swift

proyectos de la Escuela de Idiomas de Lagado (ídem). Por una parte, el primer proyecto consiste en “hacer más corto el discurso, dejando a los polisílabos una sílaba nada más, y prescindiendo de verbos y participios; pues, en realidad, todas las cosas imaginables son nombres y nada más que nombres”. (Swift 1726, 148). El reducir los sustantivos a monosílabos es, en realidad, una crítica a la lengua china, considerada monosilábica. El segundo proyecto “aniquila cualquier posibilidad lingüística de comunicación verbal en tanto que lleva al extremo satírico la búsqueda de la correspondencia absoluta entre palabra-cosa que tanto había preocupado a lingüistas y filósofos” (Galán 2009b, 119). Así, cualquier acto de comunicación se reduce a mostrar la mercancía pesada que se transporta en el saco:

[...] muchos de los más sabios y eruditos se adhirieron al nuevo método de expresarse por medio de cosas: lo que presenta como único inconveniente el de que cuando un hombre se ocupa en grandes y diversos asuntos se ve obligado, en proporción, a llevar a espaldas un gran talego de cosas, a menos que pueda pagar uno o dos robustos criados que le asistan. Yo he visto muchas veces a dos de estos sabios, casi abrumados por el peso de sus fardos, como van nuestros buhoneros, encontrarse en la calle, echar la carga a tierra, abrir los talegos y conversar durante una hora; y luego, meter los utensilios, ayudarse mutuamente a reasumir la carga y despedirse.

Mas para conversaciones cortas, un hombre puede llevar los necesarios utensilios en los bolsillos o debajo del brazo, y en su casa no puede faltarle lo que precise. Así, en la estancia donde se reúnen quienes practican este arte hay siempre a mano todas las cosas indispensables para alimentar este género artificial de conversaciones (Swift, 1726: 148)

Y en cuanto a que todos los muebles y útiles son por regla general iguales o parecidos, este invento tendría la ventaja de servir como idioma universal para todas las naciones civilizadas:

Otra ventaja que se buscaba con este invento era que sirviese como idioma universal para todas las naciones civilizadas, cuyos muebles y útiles son, por regla general, iguales o tan parecidos, que puede comprenderse fácilmente cuál es su destino. Y de este modo los embajadores estarían en condiciones de tratar con príncipes o ministros de Estado extranjeros para quienes su lengua fuese por completo desconocida (ídem).

A esto se suma una última ventaja, “tanto respecto de la salud como de la brevedad, pues es evidente que cada palabra que hablamos supone, en cierto grado, una disminución de nuestros pulmones por corrosión y, por lo tanto, contribuye a acortarnos la vida” (ídem). Pero contra esta reforma aparece un inesperado detractor pues señala Swift:

Y este invento se hubiese implantado, ciertamente, con gran comodidad y ahorro de salud para los individuos, de no haber las mujeres, en consorcio con el vulgo y los ignorantes, amenazado con alzarse en rebelión si no se les dejaba en libertad de hablar con la lengua, al modo de sus antepasados; que a tales extremos llegó siempre el vulgo en su enemiga por la ciencia (ídem).

Ese sarcasmo hacia el vulgo ignorante, que reniega del nominalismo, encierra -según Galán (idem)- la auténtica “reivindicación lingüística de Swift a favor de las lenguas vivas y cambiantes que recogen en su evolución la historia de los pueblos”. En conclusión, los diferentes viajes que Gulliver realiza por lugares extraños encierran a su vez una ácida crítica contra los presupuestos lingüísticos y filosóficos del siglo XVII. Por lo que conviene estar muy atentos en la lectura de esta obra pues, como señala el propio Swift, “visión es el arte de ver las cosas invisibles”.

Bibliografía

- Borst, Arno. 1957-1963. *Der Tumbau von Babel. Geschichte der Meinungen über den Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*. Stuttgart, Alemania: Hiersemann.
- Calero Vaquera, María Luisa. 2010. *Las irregularidades lingüísticas desde la perspectiva de los inventores de lenguas universales*, en Carsten Sinner y Alfonso Zamorano (eds.), *La excepción en la gramática española. Perspectivas de análisis. (Lingüística Iberoamericana 41)*. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Galán Rodríguez, Carmen. 2006. *Imago mundi: relatos extraordinarios de viajeros del barroco*, en “Anuario de Estudios Filológicos”, XXIX, p. 55-70.
- Galán Rodríguez, Carmen. 2009a. *Mundos de palabra, utopías lingüísticas en la ficción literaria*. Badajoz: Diputación de Badajoz. Servicio de Publicaciones.
- Galán Rodríguez, Carmen. 2009b. *La invención de lenguas en la ficción literaria*, en “Estudios de Lingüística: E.L.U.A.”, III, p. 103-129.
- Eco, Umberto. 1994. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Crítica.
- Eddy, William. 1896. *Gulliver's travels: a critical study*. Princeton [N.J.]: Princeton University Press, 1923.
- Maat, Jaap. 2004. *Philosophical Languages in the Seventeenth Century: Dalgarno, Wilkins, Leibniz*. Netherlands: Kluwer Academic Publisher.
- Solé I Carmadons, Jordi. 1996. *Las lenguas y la situación sociolingüística en la ciencia ficción*, en J. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (coord.), *Mundos de Ficción, II (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones semióticas VI)*, Murcia: Universidad de Murcia, p. 1461-1470.
- Swift, Jonathan. 1726. *Los viajes de Gulliver*. Universidad de Chile. 2000. Disponible en: <http://www.uchile.cl/revistas/autor/swift/gulliver.pdf>
- Swift, Jonathan. 1726. *Los viajes de Gulliver*. Traducido por Javier Bueno. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.
- Yaguello, Marina. 1984. *Le fous du langage*. Paris: Seuil.

Ilinca ILIAN
(Universidad de Oeste
de Timisoara)

Cortázar y la sociedad de artistas

Abstract: (Cortázar and Artists Society) Julio Cortázar seems to adopt a surrealist vision about the artist as a pioneer in a way of life in which the creativity and the imagination are seen as the highest social value. In a certain way, the surrealist utopia about an art than cannot be distinguished of the normal human activity seems to be accomplished in the postmodern era, but the dividing line between the creative person and the creator still remains a problem that worth to be discussed, and Cortázar, in some sections of his work, go on before to analyse this very actual topic, as we propose to show in this article.

Keywords: Julio Cortázar. Surrealism. Creativity / Creation. Social values. Aesthetic values

Resumen: Julio Cortázar parece adherirse a una visión surrealista sobre el artista como pionero en una forma de vida en la cual la creatividad y la imaginación se vuelvan el máximo valor social. De cierta forma, la utopía surrealista de un arte ya indistinguible de la actividad humana corriente parece haberse alcanzado en la época posmoderna, pero la línea divisoria entre el ser creativo y el creador sigue siendo un problema que merece la pena ser discutido, y Cortázar se adelanta en ciertos sectores de su obra a analizar esta problemática tan actual, lo que nos proponemos evidenciar en este trabajo.

Palabras claves: Julio Cortázar. Surrealismo. Creatividad / Creación. Valores sociales, Valores estéticos

El tema de la condición del artista se ha transformado desde el siglo XIX en una cuestión central del discurso literario y sociológico y la explicación de su éxito la constituye, según la conocida teoría de Pierre Bourdieu expuesta en *Las reglas del arte*, la autonomización del campo artístico del campo del poder. La razón de tratar este tema en relación con la obra de Cortázar procede de la interrogante acerca de la pervivencia de la concepción impuesta en la primera modernidad sobre el artista como individuo caracterizado por su incesante búsqueda de lo nuevo y por su autonomía en relación con el mundo “burgués” del dinero en una sociedad en la cual, por una parte, la exigencia de lo siempre nuevo ya no produce ninguna novedad y, por otra parte, la autonomía se ve cada vez más debilitada por la penetración masiva del mundo del dinero en el mundo del arte. La aparición de nuevas formas de mecenazgo, la dominación de la economía sobre las búsquedas en el campo del arte y de la ciencia, la proliferación de la industria editorial y la importancia descomunal dada a los mecanismos de promoción cultural, amenaza con aniquilar la división impuesta desde mediados del siglo XIX entre un mercado artístico vanguardista y uno “industrial”, ya que como observa el propio Pierre Bourdieu “la dominación de los poseedores del poder sobre los instrumentos de circulación —y de consagración—, sin duda, nunca ha sido tan amplia y tan profunda; y nunca tan confusa la frontera entre la obra de búsqueda y el best-seller” (Bourdieu, 1992: 471). Por otra parte, la disolución del valor de lo nuevo denunciada por Gianni Vattimo en *El fin de la modernidad* (Vattimo, 1986: 92), ya parece un hecho palmario si reconocemos que la innovación se ha vuelto “norma”, el juego de palabras (en la publicidad por ejemplo)

se ha vuelto obligatorio y la obra de arte literaria parece degradarse a una manipulación lúdica, sin capacidad de anunciar una mutación de la lengua capaz de producir aquella “herida en la sensibilidad” de la cual habla Lyotard, que abra hacia una temporalidad secreta, propia de un mundo desconocido (Lyotard, 1987: 91). El sueño de Issidore Ducasse, “la poesía será hecha de todos, no de uno solo” parece haberse convertido en realidad con la masificación de un tipo de poesía convertida en frase publicitaria que, sin aspirar a un efecto de sentido, ostenta su movilidad lúdica y ofrece al destinatario el placer gratuito de una asociación libre (Jenny, 1990: 137). Si la estetización generalizada de la existencia, iniciada con las vanguardias históricas, implica un acercamiento concreto al arte, disponible para todos, el concepto mismo de artista se desvanece. La aporía de la visión vanguardista sobre el lugar del artista en la sociedad la señala perfectamente Jacques Rancière cuando observa:

Por un lado, la vanguardia es el movimiento que ha venido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de construcción de un mundo nuevo, donde el arte ya no existiría más como una realidad separada. Pero por otro lado, la vanguardia es también el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística de todo compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista (Rancière, 2007: 44).

Una consecuencia todavía más indeseable es la así llamada desaparición de la figura del autor en la era digital, otro mito creado por la tecnocultura, que infunde al espectador la creencia de ser co-creador de la obra, mientras que en las llamadas “obras interactivas” lo único que se realiza es una elección, por medio de un clic, dentro de un marco prefijado, lo cual dista enormemente de ser un “acto de creación” como lo presenta con un humor casi cínico la industria del entretenimiento (Gianetti, 2001: 32).

La importancia dada al juego, al humor y al descubrimiento de una realidad poética vista como más digna del hombre que la realidad consensual, así como el acento puesto en una creatividad sin límites capaz de contrarrestar la “Gran Costumbre”, hacen de Cortázar un profeta de los tiempos actuales, y hay quien incluso ve en la construcción modular de Rayuela una prefiguración del hipertexto del Internet, en cuanto comparte con éste la organización en bloques de contenido conectados a través de enlaces cuya activación o selección conduce a la recuperación de la información. La insistencia en la co-participación del lector en la creación de la novela se ve asimismo como una promoción del lector a rango de co-creador, si no incluso de creador verdadero de la obra, lo que no deja de ser una exageración halagüeña del papel del lector cuyo aporte – resaltado por la crítica de la recepción y por la hermenéutica – se refiere a la construcción del sentido de la obra, y no a la construcción de la obra en sí. Pero allí donde Cortázar parece que más se adelanta a una visión contemporánea sobre las formas de realización personal es la promoción de una subjetividad artística que, indiferente a las separaciones entre un arte culto y un arte popular, encuentra su espacio de libertad en lo que Fredric Jameson llamaba “el populismo estético” (Jameson, 1991: 16). Evidentemente, Cortázar comparte con los surrealistas una perspectiva sobre el hombre-artista que, por haber renunciado al culto a la Razón y a las dicotomías creadas por ella, es capaz de dejarse llevar por un irracionalismo eficaz – como lo llama en un ensayo de

juventud (Cortázar, 1994: 191) – y de captar la realidad bajo una forma más plenaria, que corresponde a una “conciencia analógica”, a una “participación” de tipo mágico y poético (269). Esta concepción sobre un mundo cuyo creador fuera el artista conecedor de la unidad anterior a las separaciones creadas por la razón conduce no obstante a una visión sobre un mundo habitado únicamente por los artistas, según se lee en un texto de 1952 publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “La cronología, la historia y demás concatenaciones, son una inmensa desgracia. Un mundo que hubiera empezado por Picasso en vez de acabar por él, sería un mundo exclusivamente para cronopios, y en todas las esquinas los cronopios bailarían tregua y bailarían catala” (Cortázar, 1980: 13). Al dejarnos guiar por las sugerencias de una equivalencia cuasi perfecta entre los cronopios y los surrealistas amantes del juego, del happening y del humor negro (Picon Garfield, 1975: 190) diríamos que esta visión entusiasta no representa sino la faz diurna de un autor que acude a la patafísica, al chasco y a las ironías letales con una eficacia que le ha dado el perfil específico en el panorama de las letras universales y ha sido comentada abundantemente, pero que nos interesa menos aquí. Tomando en cuenta sólo este aspecto de la creación cortazariana y reduciendo su reflexión realizada por medios literarios sólo a este odio surrealista a la razón concurrente a la utopía de una sociedad de artistas regida por el principio del deseo, verdaderamente se podría admitir que uno de los críticos más encarnizados de Rayuela, Jaime Concha, tiene razón cuando afirma: “Irracionalismo y esteticismo coinciden, de este modo, en una suerte de antropología que angosta al ser humano hasta hacerlo congruente con la imagen del artista en determinadas condiciones de existencia social” (Concha, 1991: 744). “La reducción de lo humano a la subjetividad artística, y nunca en la dirección contraria” (744) que le reprocha Concha a Cortázar concierne, es cierto, una parte de sus afirmaciones, sobre todo las formuladas en algunas declaraciones públicas de los años de compromiso políticos, las cuales, no obstante, remiten a un estadio primigenio de su reflexión y crean las contradicciones observadas con perspicacia por un crítico: por una parte asume el rol de escritor en términos surrealistas y por otra parte propone una socialización del trabajo de la escritura respecto al lector (Bocchino, 2011: 198). A pesar de sus contradicciones ideológico-estéticas, evidentes sobre todo en su producción ensayística, su indagación acerca de la capacidad de los artistas de producir algo realmente nuevo y de modificar, de esta forma, la concepción esquemática sobre la realización individual y sobre el devenir de la sociedad, es mucho más matizada y compleja.

Tres ejemplos al respecto creemos que son suficientes para evidenciar que Cortázar está lejos de ser un defensor de una estetización generalizada, de una sociedad de “artistas” cuya única preocupación sería la cultivación del yo en una línea romántica-simbolista-surrealista, o sea una “Self-Cultivation” que el escritor argentino supo perfectamente caracterizar en un ensayo de juventud como “un sentimiento de responsabilidad personal, de autoelección forzosa y de avance hacia sí mismo, por vía de una liberación poética de lo irracional” (Cortázar, 1992: 194). El primer ejemplo, inevitablemente, atañe la lúcida meditación acerca de la condición del artista realizada en el cuento *El perseguidor*, cuyo conflicto rebasa la confrontación entre por un lado Johnny, el saxofonista genial drogadicto e irresponsable, y por otra parte su amigo y biógrafo Bruno, el crítico musical medio burgués, para verterse en una meditación más profunda acerca de las bases dudosas en que se funda la comunicación entre los consumidores del arte y los espíritus

creadores. La pareja Bruno-Johnny es, evidentemente un avatar de la pareja Adrien Leverkühn y Serenus Zeitblom, con la diferencia observada por un crítico de que en esta reelaboración del género *Künstlerroman* Cortázar “abandona resueltamente la esfera elitista y esotérica que prevalece en *El Doctor Faustus*” (Hudde, 1986: 39-40). Con todo eso, a pesar de señalar un relativo acercamiento entre el mundo del arte y el del dinero, al recalcar la posición mediana de Bruno entre estos dos polos, el autor mantiene una sugestiva ambivalencia acerca de este fenómeno y la figura del artista sigue vinculada al área de lo excepcional, en una línea romántica. En breves palabras, la relación que se establece entre Bruno y Johnny es la entre el redentor y el apóstol, entre el que se sacrifica auténticamente para rescatar una humanidad sumida en la inautenticidad y el conformismo burgués y el que vislumbra la grandeza de este sacrificio pero no sabe, no puede y al fin y al cabo no quiere propalarlo a título de ejemplo digno de seguir por causa de una ambivalencia irreductible respecto a este sacrificio. Johnny es la figura crística, que “está pagando algo por ellos [el común de la gente, n.n.], está muriéndose por ellos [...] está lavando los pecados del mundo” (Cortázar, 2002: 251); Bruno es “el evangelista” (251, 251) que es consciente que traiciona el mensaje original del artista cuando escribe una monografía sobre él situándose “en un plano meramente estético” (266), pero que a la vez se da cuenta que esta traición es la única forma de no sucumbir ante la poderosa fascinación de la música de Johnny donde se encierra la potencialidad de “uno de esos saltos absurdos de los que salimos todos lastimados” (260). El crítico, al parapetarse tras “la gran teoría del jazz contemporáneo” (261), preserva al público burgués, y se preserva a sí mismo, de la pujanza irracional que hace posible el arte de Johnny y lo destruye a éste como individuo. Pero lo reprimido sale a superficie bajo los sentimientos ambivalentes que tiene el autor de la monografía acerca del sujeto de ésta: admiración y envidia, ansia de protección y pulsiones criminales, fascinación y menosprecio mezclados. La crítica es para Bruno una forma de defenderse del presagio de la catástrofe insinuada por la liberación de lo irracional, su monografía premiada y elogiada es un biombo contra la irritación-fascinación que le provoca “su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver” (235). Construyéndole una máscara a Johnny, Bruno no hace sino integrarlo en la cultura, ocultando a sabiendas el elemento destructivo de su arte, ya que la sociedad venera el arte simplemente porque le ha anulado su componente transgresivo. Se entiende así que la pretendida propuesta de una sociedad mejor, conformada por artistas auténticos, o sea capaces de asumir y provocar las embestidas irracionales, queda para siempre relegada al estatuto de una utopía cuya realización práctica acabaría con la sociedad.

El segundo ejemplo que aducimos tiene que ver con la relativa contradicción entre las afirmaciones acerca de la creatividad, hechas en las entrevistas, artículos periodísticos o textos integrados en los libros-almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round* y el tratamiento de este tema en sus cuentos y novelas. La entusiasta defensa del happening hecha en “What happens Minerva” condice a la perfección con la lucha de Cortázar contra la Gran Costumbre a través de una integración del espíritu creativo en los actos cotidianos, hechos de forma mecánica. Así, el consejo a practicar “el teatro anónimo” – por ejemplo tomar el metro de una estación a otra no como mero viajero sino como un actor que interpreta a un viajero que toma el metro de una estación a otra (Cortázar, 1980: 8) – se puede ver realmente como un combate contra la cosificación, ya que no es difícil de intuir aquí una inversión lúdica y eficiente de la situación del célebre

camarero sartreano, que se volvía inconsciente un actor en vez de ser simplemente un camarero. Con todo eso, no es innecesario subrayar que el irrefrenable impulso a organizar los más descabellados happenings de los personajes de *62. Modelo para armar* o de *Libro de Manuel* se presenta casi siempre como una acción vicaria, como un pasatiempo humorístico pero carente de mucha gracia, dado que lo que les falta ahora a los personajes es el sentimiento de necesidad, de normas por infringir en una vida sin peso, “la vida como algo ajeno pero que lo mismo hay que cuidar, el niño que dejan a uno mientras la madre va a hacer una diligencia” (Cortázar, 1982: 64). La ausencia de necesidad imperativa, que en *62. Modelo para armar* proviene de la falta del amor correspondido y en *Libro de Manuel*, para ciertos personajes, de la indecisión y cobardía, se palia con varios espectáculos privados, como por ejemplo reunir a los miembros de un oscuro club de los Neuróticos Anónimos frente a un oscuro cuadro del Courtland Institute, imaginar un naufragio en una isla hallada a pocos metros de la orilla, fabricar paquetes de cigarrillos aparentemente perfectos pero llenos de colillas, tomar de pie la cena en un gran restaurante etc. Pero siempre se trata de paliativos y es sugestiva en *62* la inclusión en el grupo de amigos de la incierta figura de Feuille Morte, cuya única réplica a lo largo de toda la novela es “Bisbis bisbis”: hojas muertas en el viento, los personajes, a pesar de su creatividad, humor y originalidad, no pueden escaparse al espectro de la repetición inevitable, de la conciencia de formar parte de un calidoscopio cuya diversidad de formas no puede hacer olvidar que se trata de siempre los mismos trozos de vidrio¹.

Pero allí donde creemos que se da de la forma más extraordinaria la puesta en tela de juicio de una creatividad sin transcendencia alguna es en la propia *Rayuela*, por el conocido episodio del concierto fracasado de la pianista Berthe Trépat. El lugar destacado que tiene este capítulo en la organización de esta novela concebida como antinovela no proviene sólo de su construcción como un “trozo de bravura” literaria que contrasta con la poética antiliteraria expuesta en los capítulos prescindibles, sino que procede también de la capacidad de reflejar la enorme auto ironía de Cortázar acerca de las propias posiciones irracionalistas, antisistémicas y contestatarias que animan su proyecto de escritura. No se trata sólo del reflejo esperpéntico representado por la innovadora artista con respecto a Oliveira, el protagonista obsesionado de no “calzar en el molde” y de oponerse a la Gran Costumbre incluso a precio de sacrificar el amor, la amistad y la fecundidad creativa. Se trata incluso de una perspectiva sarcástica sobre la propia tentativa de Cortázar de crear una literatura basada en la analogía y no en la lógica, que destruya el lenguaje “estético” tradicional, considerado mero reflejo falseador de una realidad a su vez falsa, y que promueva un lenguaje “poético” capaz de revelar la realidad “auténtica”. Se puede hablar entonces de una capacidad casi suicida de autoironizarse a través de Berthe Trépat, abyecta mezcla de “sentido artístico” y burguesismo llano, supuesta compositora cuya obra, puesta bajo el rótulo del “sincretismo fatídico” y escrita en acorde con “las fuerzas más primitivas y las esotéricas de la creación” (Cortázar, 1992: 245), pretende llegar, en un proceso emparentado con la

¹ Véase también Martha Paley Francescato, “El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar” (1980: 274). La investigadora interpreta la imagen del calidoscopio desde una perspectiva relacionada con las reglas prefijadas del juego al que invita Cortázar a sus lectores, mientras que, desde nuestro punto de vista, se trata de la conciencia de unos personajes-artistas respecto a sus limitaciones en el terreno de la creatividad.

búsqueda analógica del poeta, a “osmosis, a la interfusión e interfonía, paralizadas por el exceso individualista del Occidente” (244). Se evidencia claramente aquí la caricatura de la búsqueda analógica del poeta, que es propia del autor argentino y lo que es más inquietante todavía es la sugerencia de que Berthe Trépat, a pesar de su tentativa de erigir “la pura inspiración” a rango de “método”, no consigue, de hecho, sino reproducir en un orden aleatorio fragmentos incoherentes de Délibes y Saint-Saëns. Es ésta otra prueba de la falta de imaginación endémica del inconsciente, lleno hasta la saturación de detalles estúpidos, citas inconexas, analogías sumamente irrelevantes, que no son para nada más innovadoras que el “lenguaje estético” repetitivo y remilgado, contra el cual se habían sublevado los vanguardistas y Cortázar. Para colmo, este “lenguaje estético” da no obstante sus mejores frutos en el capítulo sobre Berthe Trépat. En otro capítulo que el autor consideraba esencial para la comprensión de su empresa anti-esteticista que se sirve inevitablemente del lenguaje estético, Oliveira se entrega a un happening irrisorio: delante del espejo, cepillándose los dientes, se da cuenta que su búsqueda de la autenticidad, correspondiente a la del escritor en cuanto a un lenguaje auténtico, es absurda porque se refiere siempre a un individuo falso, como el visto en el espejo y para tomarse el pelo empieza a limpiar la boca de su reflejo especular. El símbolo es bastante evidente: se trata de la desconfianza del autor, refrenada sólo por el humor, acerca de su capacidad de acceder a un lenguaje poético mientras éste se transforma en seguida en lenguaje “estético” una vez inscrito en la cultura, reino de lo inauténtico:

Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras, obscenidades, corría por el espejo con el cepillo y a golpe de tubo, torciéndose de risa, hasta que Gekrepten entraba desolada con una esponja, etcétera” (549-550).

El exceso de la deconstrucción del edificio simbólico vigente, que es la ambición vanguardista compartida por el autor argentino, así como su reverso, la imitación incesante de los mismos patrones, simbolizada por la empresa de Berthe Trépat, llevan al mismo resultado nulo desde el punto de vista de la creación de lo nuevo. La autoironía devastadora de Cortázar, enfatizada y subrayada en exceso, versa tanto sobre la dosis de ridículo de su poética analógica remedada a través de la estafalaria pianista como sobre la presencia masiva del esteticismo en *Rayuela*. Lo que se insinúa así es la indicación de una aporía del arte, que no puede ni avanzar en pos de una innovación continua ni conformarse con el lenguaje artístico ya avalado por la tradición y la cultura. Y ya que la aporía no se puede resolver, lo único que queda entonces asumirla y “hacerla trabajar”, lo que en *Rayuela* se asigna como el quehacer de Morelli, el artista consciente de esta aporía y que se halla a media distancia entre la estúpida artista Berthe Trépat, representante de la innovación no innovadora, y Oliveira, el artista esterilizado por la interiorización de las insinuaciones cada vez más insistentes de que la innovación artística – y vital – es imposible.

Creemos pues que la lectura de la obra de Cortázar matiza infinitamente sus afirmaciones circunstanciales e incluso sus textos con carácter de arte poética o de manifiesto literario donde sí despunta la idea de una reconciliación final, imaginada

también por los vanguardistas, en el seno de una sociedad de artistas capaces de explorar continuamente el terreno irracional a fin de sacar a la superficie lo nuevo y lo redentor para el individuo y para la sociedad. Creemos poder refutar la crítica de Jaime Concha citada al subrayar por los tres ejemplos escogidos su defensa del carácter excepcional, y no generalizado, del artista auténtico (primer ejemplo), el descrédito de una actitud “cronopiana” hallada en perpetua búsqueda de espectáculos humorísticos que no son sino un biombo para ocultar su infelicidad (segundo ejemplo) y por último (tercer ejemplo) la ambivalencia de Cortázar hacia su propia poética basada en lo irracional como vía de escape ante la dominación de la lógica occidental, lo que sugiere su real capacidad visionaria a la hora de señalar los peligros de la falsa innovación en una sociedad basada en la creatividad continua así como los peligros de la esterilidad vivida como una culpa en un momento en que la innovación se ha convertido en una norma.

Bibliografía

- Bocchino, Adriana A. 2011. *Julio Cortázar y Manuel Puig: Una bisagra entre vanguardia y posmodernidad en la literatura argentina*, en “Nasledje, Revista de literatura, lengua y cultura”, Kragujevac, Vol. 8, pp. 191-206.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Concha, Jaime. 1991. “Critizando Rayuela”, en Julio Cortázar, *Rayuela*, edición de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Madrid: Colección Archivos, pp. 735-750.
- Cortázar, Julio. 1982 [1968]. 62. *Modelo para armar*. Barcelona: Bruguera.
- Cortázar, Julio. 2002. *Cuentos completos*, t. 1-2. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. 1980 [1967]. *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1-2. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Cortázar, Julio. 1994. *Obra crítica / 2*, ed. Jaime Alaraki. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. 1992 [1963]. *Rayuela*, ed. Andrés Amorós. Madrid: Cátedra.
- Giannetti, Claudia. 2001. *Alguno mitos del final del milenio. Contra la trivialización de la tecnocultura* en J. La Ferla (idea y compilación) Cine, video y multimedia: La ruptura de lo audiovisual (Libros del Rojas). Buenos Aires. UBA, pp. 29-49.
- Hudde, Heinrich. 1986. “El negro Fausto del jazz”. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t. 2. Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers, 1986. Madrid: Ed. Fundamentos, pp. 37-48.
- Jameson, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*, Trad. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Compilación por Horacio Tarcus. Barcelona: Imago Mundi.
- Jenny, Laurent. 1990. *La parole singulière*. Paris: Belin.
- Liotard, François. 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa.
- Paley Francescato, Martha. 1980. *El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar*, en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Toronto: University of Toronto, 273-5.
- Picon Garfield, Evelyn. 1975. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Rancière, Jacques. 2007. *En los bordes de lo político*, Trad. Alejandro Madrid-Zan y José Grossi. Buenos Aires: La Cebra.
- Vattimo, Gianni. 1986. *El fin de la modernidad (Nihilismo y hermenéutica en la Cultura Posmoderna)*. Trad. Alberto Bixio. Barcelona: Gedisa.

Sanda-Valeria MORARU
(Universidad “Babeş-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

Errores frecuentes en español en los estudiantes rumanos no filólogos

Abstract: (Frequent errors in Spanish of the Romanian students who do not study Philology) The theme of language errors concerns all the theorists of the didactic of Spanish, the teachers and the students, since error means distance yourself from the norm, the standard, the linguistic canon of a language. Due to objective circumstances, during the academic year 2016-2017 we had the opportunity to teach Spanish classes to the students of the “Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca, who study different majors: Law, Sports, Geography, History, Pedagogy, Care Work, Journalism, Sociology, and Theology. We are referring to the compulsory course of foreign language that is present in the curricula of all the faculties of our university. We worked exclusively with students of B1 and B2 levels. After having corrected their written tests of the fall-winter semester, we came up with the idea of writing a paper or a study about the types of errors present in their exams: from accentuation and spelling of the Spanish letters to grammatical and lexical errors or mistakes due to the interference with the Romanian. It is significant to highlight what problems the students face, taking into account that they do not study Philology or Translation, and how these mistakes can be reduced. We must indicate that most of the students lived in Spain for periods of time exceeding two years or studied Spanish in high schools of Romania.

Keywords: Spanish as a foreign language, error, stress, orthography, grammar

Resumen: El tema de los errores de lengua preocupa a todos los teóricos de la didáctica del español, a los docentes y a los discentes, ya que el error significa apartarse de lo normativo y estándar, del canon lingüístico de una lengua. Por circunstancias objetivas, durante el curso académico 2016-2017, se nos brindó la oportunidad de impartir clases de español a los estudiantes de la Universidad “Babeş-Bolyai” de Cluj-Napoca, de áreas tan dispares como: Derecho, Educación Física, Geografía, Historia, Pedagogía, Trabajo Social, Periodismo, Sociología, Teología. Se trata del curso obligatorio de idioma extranjero que está en los planes de estudio de todas las facultades de nuestra universidad. Trabajamos exclusivamente con alumnos de nivel B1 y B2. Tras haber corregido sus pruebas escritas de la convocatoria de invierno, nos surgió la idea de redactar una ponencia o un estudio sobre los tipos de errores presentes en sus exámenes: desde acentuación y ortografía de las letras españolas hasta errores gramaticales y léxicos o desaciertos debido a la interferencia con el rumano. Es significativo destacar con qué problemas se enfrentan los discentes que no cursan una carrera de filología o traducción, y cómo se pueden paliar estos deslices. Debemos indicar que gran parte de los estudiantes vivió en España por periodos de tiempo superiores a dos años o estudiaron el español en los institutos de Rumanía.

Palabras clave: español como lengua extranjera, error, acento, ortografía, gramática

Introducción:

El estudio de una lengua extranjera supone esfuerzo y paciencia tanto por parte del docente como por parte del discente. La gramática de un idioma supone muchas veces un obstáculo que difícilmente se salva, pero indistintamente de los métodos que use el profesor en clase, el mayor esfuerzo lo debe hacer el alumno, ya que “en cualquier caso, cada cual sabe hasta dónde puede (o quiere) llegar en el conocimiento de ese dios o demonio que se oculta tras la gramática de una lengua”.¹

¹ Ewa Palka, Pablo González Cremona. 2004. *Guía de pecadores*, p. 11.

El error:

Este estudio sobre el análisis de los errores de los estudiantes rumanos que no cursan la carrera de Filología, se fundamenta principalmente en las ideas expuestas por Isabel Santos Gargallo en el capítulo titulado “El análisis de errores en la interlengua del hablante no nativo”, del libro *Vademécum para la formación de profesores*: “... el método de análisis de errores (AE) se constituye como un procedimiento científico orientado a determinar la incidencia, la naturaleza, las causas y las consecuencias de una actuación lingüística y cultural que, en alguna medida, se aleja del hablante nativo adulto”.²

Queremos poner de relieve desde el principio que los errores son normales en cualquier etapa de la enseñanza de una lengua extranjera: “Los errores del sujeto que aprende una segunda lengua (L2) o lengua extranjera (LE) pueden ser considerados como desviaciones de la norma de la lengua meta, y esa norma incluye tanto aspectos propiamente lingüísticos, como aquellos que afectan a la adecuación al contexto o a las normas socioculturales de la comunidad en que esa lengua es vehículo de comunicación”.³

Los lingüistas han acuñado el concepto de interlengua, que abarca elementos de la lengua materna, de la lengua meta y algunos idiosincrásicos: “La interlengua es considerada como el sistema lingüístico del hablante no nativo en una determinada etapa del proceso de aprendizaje, el cual se construye de forma procesual y creativa y es observable en la actuación lingüística”.⁴ La interlengua es un concepto “popularizado por Selinker (1972) para definir la lengua propia del aprendiz, es decir, el sistema lingüístico empleado por el estudiante de una L2 en los diferentes pasos del aprendizaje. Dicha interlengua está en un proceso de evolución continua y no es el sistema ni de la lengua materna ni de la lengua meta, ni una mezcla de esta”.⁵

Causas del error:

Existe un amplio abanico de causas del error, entre las que está la fosilización. Respecto a la fosilización, el hablante no nativo conserva formas, reglas y subsistemas erróneos, de manera recurrente y “en estadios del aprendizaje en que estos esquemas deberían estar superados”.⁶

La interferencia con la lengua materna es la “principal causante de las dificultades en el aprendizaje y en la recurrencia de errores”.⁷

² Isabel Santos Gargallo. 2008. “El análisis de errores en la interlengua del hablante no nativo”, en Jesús Sánchez Lobato, *Vademécum para la formación de profesores: enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*. Madrid: SGEL, p. 391.

³ *Ibidem*, p. 392-393.

⁴ *Ibidem*, p. 393.

⁵ José Barroso Esteban. 2010. *El error y su corrección. Análisis de errores en aprendientes rumanos de E/LE: el sistema verbal*. Craiova: Scrisul Românesc, p. 33.

⁶ Isabel Santos Gargallo. *Op. Cit.*, p. 394.

⁷ *Ibidem*, p. 395.

Inventario y análisis del corpus⁸:

Existen algunos criterios para determinar los objetivos y el tipo de análisis de los errores de interlengua. Para este estudio hemos seleccionado los siguientes: lengua materna y origen geográfico; muestra (grupo representativo), habilidad lingüística (expresión escrita), extensión del análisis (macrosistema) (ortográfico, gramatical, léxico-semántico); recogida de datos (transversal, en un determinado estado de la interlengua). El análisis tiene como fin detectar los usos más problemáticos del sistema gramatical del español en los estudiantes no filólogos de nivel B1 y B2.

Las etapas del análisis son: compilación del corpus de datos; identificación de los errores; descripción de los errores; clasificación de acuerdo con una taxonomía; explicación de los errores, evaluación de los errores, discusión de los resultados, implicaciones didácticas para implementar el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Las técnicas e instrumentos de análisis válidos para nuestro estudio son: la expresión escrita, a saber, una redacción a partir de un tema libre.

La retrospección es la “técnica orientada a obtener información sobre las estrategias y los procesos cognitivos que tienen lugar en la mente del informante en el proceso de producción/comprensión lingüística, cuya utilidad se centra en contrastar la experiencia del informante con los datos y el análisis realizado por el investigador”.⁹ Tiene un carácter posterior a la tarea.

El tamaño de la muestra del corpus de datos se refiere a un grupo representativo. La elección de una muestra representativa es intencional, homogénea y restringida. El escenario lo representa el laboratorio de lengua y la tarea es una prueba de expresión escrita.

La identificación, la descripción y la clasificación de los errores se fundamentan en el siguiente esquema de Vázquez (1986, 1991, 1999):

| Criterios | Tipos de errores |
|-------------------------|---|
| descriptivo/lingüístico | de adición de omisión de selección falsa de colocación falsa de yuxtaposición |
| etiológico | intralingüales interlingüales de simplificación |
| comunicativo | globales de ambigüedad irritantes estigmatizantes |

⁸ Dada la extensión del artículo a la que debemos atenernos, no podemos reproducir por entero las producciones escritas de los estudiantes, como sería deseable, sino que vamos a extraer de ellas los errores de interlengua.

⁹ Isabel Santos Gargallo. *Op. cit.*, p. 402.

| | |
|------------|---|
| pedagógico | inducidos/creativos transitorios/permanentes fossilizados/fosilizables individuales/colectivos de producción oral/escrita |
| pragmático | de pertinencia/discursivos |
| cultural | culturales |

La selección del corpus se ha sometido a unos criterios restrictivos: se trata de hablantes que tienen la L1 el rumano, divididos en dos grupos, de nivel B1 (18 estudiantes) y B2 (19 estudiantes), con lo cual analizaremos separadamente los errores encontrados en sus redacciones. Los estudiantes de nivel B1 tuvieron que elegir un tema de tres variantes (1. ¿Dónde te gustaría pasar las vacaciones: en la montaña o en la playa?; 2. La protección del medioambiente; 3. El sistema sanitario rumano: aspectos positivos y negativos), y debieron escribir una redacción con una extensión de 130-150 palabras; los de nivel B2, también tuvieron que optar por un tema de los tres formulados por el docente (1. Las ventajas de practicar deporte; 2. Ser alumno/estudiante hoy; 3. La fama: aspectos positivos y negativos) y redactar una composición de 150-170 palabras.

Dividiremos los errores encontrados en el nivel B1 en:

Ortográficos: *mas (28); *por que (4) (en su valor causal), *ademas, *elejir, *quales, *vacacion (5), *montana (3), *cuanto (en su forma interrogativa), *tube, *dias (4), *echo, *specifica, *estres, razones, *emocion, *esta (8) (forma verbal), *tuviera, *mi (9) (como pronombre personal), *aun que, *prefero (4), *solucion, *antibioticos, *pasensia, *proximo, *quero (4), *animáles, *ne (2) (en vez de nos), *tranquilidad, *qual (3), *relaxarme, *aiudan, *begheza, *frio (9), *tambien (10), *mui (5), *e ido, *medico (3) (como sustantivo), *a dicho, *asi, *ire, *protejer (3), *atraccion, *peisajes (4), *ski, *emocion, *estan (2), *despues (3), *examenes, *vivi, *pays, *muchisimo, *razon, *des de (2), *terminá, *jente (2), *arboles/arbolés, *asi (4), *sentia, *vacaciones (3), *jamás, *propocito, *mio, *alerjica, *cáda, *orizonte, *relajar, *Tiera, *aquí (2), *Romania, *hachiamos, *noces, *huntariamos, *sensacion, *única, *línea, *aire, *verdé, *pajaros, *exercisios, *físicos, *barbaqua, *quando (10), *ñieve, *gustaria, *hai, *hasemos, *positivos, *mochos, *pais (2), *paises, *my (4), *vacacion (3), *passamos, *aqua, *ja, *tendra, *hunto, *compañía, *cojemos, *magnifico, *magnifica, *allí, *vacacionés, *cuandó (3), *eschiár, *porqué (en su valor causal), *qué (usado en comparaciones), *océan, *e (en lugar de y) (6), *porche (3), *non, *companieros (2), *di (3) (por de), *voi (2), *atmosfera, *che (3), *pension, *eramos, *ninios, *nobio, *sento, *donde (interrogativo), cada *un, *éspeciales, *atrahe, *á, *que (interrogativo), *qual, *aya (por allá), *beses (en vez de veces), *yeno, *tradicion, *respectan, *specifico, *aquí, *pequenos, *peisages, *éspectaculares.

Morfológicos: disfrutar *el sol (2) / los momentos, *la mar, el lugar perfecto *de ir, ir *a vacaciones, *ir en (5), *de el, *se juegan, el nuevo año me *encuentran, *esta es mi deseo, otro motivo *para que, de *los todos, *relajar, confusiones entre es/son y hay (3) y entre era y había (1), *tan *muchos personas, *en aire libre, *es

*frio/calor, una de la *mas grande *playas, *la agua (4), *unas problemas, *estas problemas, *muchos noticias, *la menos gente, me puedo sentir bien *y en invierno, lugares preparados *por este deporte, *en final, *muchos oportunidades, gente más *despiertos, la *montaña, *en la orilla, *por disfrutar, en *el verano, *otro *razon por *el qual, *preferiario (por preferiría), *en cada año, *se termina, fui *en una playa, flores *especifica, *alerjica en varias cosas, en *el enero, ir al mar *por tomar, me hace bien *en la garganta, miro *al mar, nadar en *mar, año *del año, me acuerdo *que (2), *con *el tren, *la noces, iba *al ver, la *mañanas, *la verano, aprovechar *de (3), si vas *en la montaña, si aprovechas y (en vez de incluso), olvidas *de *vida, *se cambian, pasar las vacaciones *al mar (2), me gusta más el mar *como la montaña, *me recuerdo, llena *con gente, *divertir, estoy *al mar (2), salimos *en *club o *en unos *baros, *el costumbre, *la sistema, *la aqua, *querio, *por *my, tomar un té caliente *a una casa rural, *espera (por esperan), *sentimos (en lugar de sintiéramos), *todos *los tradiciones.

Sintácticos: son muy *importante las personas, los recuerdos *pesa, para *ser segura, los niños se *diviertan, puedes *has, no *pudo (en vez de pude), la gente que *vean, la playa *era en una isla, me *gusta las vacaciones, *estoy una persona, *es frio (2), *soy en la playa, flores que *puede ser, *están muy buenos, *esta *l' invierno, *esta verano, momentos que no *le olvidas, los lugares *es, me *gusta *la aqua y el sol; *fue (en lugar de fui), *los *passamos, *en el principio, mis *mejor amigos, olvido *de todos los problemas, las vacaciones son *mejor en la playa, *prefero *di pasar (2) las vacaciones *la playa, *esta *calo, *esta *frio, *esta bonita, *la playa puedo nadar, ir a *disco, *mi *companieros (2), *en la montaña me gusta *di ir (2), *voi a * montaña, *mi amigos, *estan *mucho *divertitos, *le *persone, *es (por hay), me siento como *a mi segunda casa, *estan (en vez de hay), *esta deliciosa.

Morfosintácticos léxicos (valores temporales de los verbos): *pase (en vez de pasé), tomar sangría por primera vez y ver que *te encante, porque nos *ofrezca, me gusta caminar *la noche *a la playa, el tiempo *pasé, iría (en lugar de iba), me acuerde (en vez de me acuerdo), vayamos (2) (lugar de íbamos), *ira (iba), no significa que no *fui o que no me *gusta; me *gusto (en lugar de su forma de pretérito indefinido), te *sientas (en vez de sientes), me *guste (en lugar de gustan), *paso (por pase).

Semánticos: *desconectacion, me *da bien, *hace parte, silvestre (en lugar de salvaje), *la paisajen, *multituden, *pace, *interumppte, *concerté, *miserable (2) (por sucia), *profechar, *paradisio, *curra (por curacion), *acá (en vez de allí), *pasarme, *hago paseos, *pasarnos, *da *sera (2), *é (en vez de es) (4), niebla (por nieve) (3), *a (en vez de hay), *in (en lugar de en), *canti vechi (por canciones antiguas), *recuedi (recuerdos), *il luogo (el lugar), *molto, *me paso, *traseos (por rutas) (2), *montaños (montañosos) (2), *visitá (visitados), el puerto (por traje).

Los errores que aparecen en los aprendices de nivel B2 siguen la misma taxonomía.

Ortográficos: *motricas, * tambien (16) / tambyen, *dia (6), *fragil, *demonstrado, *además, *fizica, *jovenes (2), *ganas, *despues (3), *piénsan, *mas (37), *maxima, *secundo (2), *sí practicas, *ehemplo, *futbol (2), *países, *hente, *esta (en vez de está) (2), *conclusion (3), * ventaha, *jubilados, *atraves de, *fisicamente, *psihicamente, *fisico (2), *elejidos, *ejerciciós, *este (en lugar

de esté), *como (interrogativo), *condiciones, *inválido, *por que (con valor causal) (4), *demás (2), *estas (por estás) (5), *cren, *estén, *a mí, *se (en vez de sé) (3), *tenes, *existiría, *monton, *Olimpicos, *éran, *condicion, *física (2), *practicában, *inventáron, *algun (3), *porque (en su valor interrogativo), *científicos, *circulación, *fácil (3), *días, *así, *qualquer, *ó, *según, *además, *psíquico, *débil, *tú (2) (en su valor pronominal), *solución, *natación (3), *función, *músculos, *sí no (en lugar de sino) (3), *el (pronombre personal) (2), *mayoritaria mente, *aún así, *cuál (cuando no es interrogativo), *que (interrogativo) (3), *atención, *sonríe, *batallón, *mayoría (2), *a pesar de, *allí (2), *bien estar, *abundante, *médicos (2), *crecer, *felis, *rápido, *dinámico, *exámenes, *hacia (en lugar de hacia), *mí (pronombre personal), *sino (por si no), *vás, *difícil (7), *humanos, *ayúdanos, *física mente, *psíquicamente, *ayuda, *alimentación, *a parte de, *estrés, *hagotados, *conocerás, *será, *currículum, *prácticamente, *conclusión, *máximo, *opinión (3), *práctica (por práctica), *cómo (en vez de cómo), *jente, *parecerce, *come (en lugar de como), *porsupuesto, *no serás, *intima (por íntima), *altanto, *podrás, *talves, *país, *tímida, *escojiste, *pedagogía, *mínimo, *deporta (2), *físicamente, *psicológicamente, *muy, *energía, *ase, *confianza, *pareha, *palabras, *físico, *agas, *podría, *haría, *sentía, *dinero, *quien (en su acepción interrogativa), *gustaría, *famoso.

Morfológicos: *tanto físicamente como psíquicamente, *horas en los cuales, *vieran a la tele, *escuchar a la radio, *perseguido de, *estén presente, *personal (en su valor adverbial), *aparece a la tele, *la agua, *envejeza, *las problemas, *esa mismo día, *mas buena, *se cambió, *hacia a, *va ser (2), aún no *los sabía, *diversas problemas, esas personas *sufre de enfermedades, escuchar *la persona, para cuando *quieres trabajar, la tienes que *disfrutarla, para hacerte una vida mejor que *tienen tus padres, *estar como tú, *en cada paso, si *eres en tu país, *de mi punto de vista, irte de *la casa, *en el principio, *después que, cuerpo *mas *linda (2), encontrar *alguien, *una otra perspectiva, las personas ... *sanos, *activos *muchos *mas fuertes, hay deportistas que ganan millones de euros haciendo lo que *mas *le gusta.

Sintácticos: *se les arrebaten algo tan esencial, *todas las personas quieran ser, recomiendan que *hacemos, el estudio y la diversión *habla, el hecho de que los cursos en la facultad *duran, es muy importante que los chicos y las chicas *escojen, problemas que los *impide, gente que *perdieron, no vas a sentir que *trabajes, los pobres que no *tengan, los famosos *odien a los paparazzi, si no vives es una ciudad que *es centro universitario, si no haces deporte te acosejo que *la *agas.

Morfosintácticos léxicos (valores temporales de los verbos): *no creo que me gustaría; *querían (un error morfosintáctico y ortográfico a la vez, ya que se tenía que haber usado el condicional simple en vez del imperfecto de indicativo), ayudara (en lugar de ayudará), ayudo (en lugar de ayudó).

Semánticos; *deportivos (en vez de deportistas), *surgirle (por sugerirle).

Se nota con facilidad que las faltas recurrentes en los estudiantes de nivel B1 son las de ortografía, morfología y sintaxis. En el nivel B2 también se dan bastantes errores de ortografía, sea de acentuación gráfica (con preponderancia en las voces esdrújulas), sea de grafía de las palabras, ya que muchas veces se guían por la forma que existe en rumano (por ejemplo: demonstrat, de ahí el desliz *demonstrado). Como es de esperar, los errores morfosintácticos y léxicos son más bien esporádicos.

Tras analizar las causas de los errores, el profesor necesita “acomodar las estrategias, procedimientos, actividades y materiales que guíen la instrucción formal. El profesor podrá diseñar actividades destinadas a mejorar los procesos de producción/comprensión incidiendo en aquellos aspectos que el análisis de errores previo haya destacado como más relevante por su recurrencia.”¹⁰

Los errores se deben, en su mayoría, a: distracción, interferencia, traducción, hipergeneralización y aplicación incompleta de las reglas de la lengua meta; asimismo pueden ser inducidos por los materiales y los procedimientos didácticos y por las estrategias de comunicación.

Los errores de interlengua “son inevitables y necesarios. El análisis sistemático y científico de los mismos presenta varias aportaciones: nos ayuda a profundizar en el conocimiento del proceso de aprendizaje y de los procesos psicológicos subyacentes: nos dice cuáles son los aspectos de mayor dificultad en el aprendizaje de una L2/LE; nos informa sobre el nivel de competencia comunicativa del sujeto que aprende; nos indica la manera de aproximar nuestros procedimientos didácticos a las estrategias del sujeto que aprende, a fin de facilitar y agilizar el proceso de enseñanza-aprendizaje, nos permite diseñar actividades y materiales didácticos de acuerdo con las necesidades y estrategias del grupo meta”.¹¹

La corrección del error:

La propuesta de actividades para mejorar la expresión escrita de los discentes abarca esquemas gramaticales muy claros, lectura de textos auténticos, ejercicios de ortografía, ejercicios de rellenar huecos con la forma verbal correcta, ejercicios de redacción sobre los temas debatidos en clase o sobre cualquier otro tema idóneo para su nivel de adquisición de la lengua: “Debemos intentar acelerar lo más eficazmente posible el proceso de interlengua de nuestros aprendientes para que éstos se aproximen cada vez más a la lengua meta deseada”.¹²

Conclusión:

Las pruebas escritas de los alumnos representan una riquísima fuente de información que da testimonio de la competencia de los mismos.

En la didáctica actual el error se interpreta como positivo y necesario (Bustos Gisbert 1998: 11), es algo inevitable en el proceso de adquisición de una lengua extranjera, ya que “formaría parte de la estrategia del aprendiente de una lengua extranjera para seguir evolucionando en el proceso de enseñanza-aprendizaje”.¹³

El análisis de errores ofrece al docente pistas sobre dónde hacer hincapié en el proceso de enseñanza, para poder crear materiales adecuados a la dinámica del grupo.

¹⁰ *Ibidem*, p. 405.

¹¹ *Ibidem*, p. 407.

¹² José Barroso Esteban. *Op. cit.*, p. 103.

¹³ *Ibidem*, p. 35.

Referencias bibliográficas

- Barroso Esteban, José. 2010. *El error y su corrección: análisis de errores en aprendientes rumanos de E/LE: el sistema verbal*. Craiova: Scrisul Românesc.
- Bustos Gisbert, José M. 1998. “Análisis de errores: problemas de categorización”, en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 16, p. 11-40, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM, Madrid. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/DICE9898110011A/12724> (fecha de la última consulta: 18/08/2017).
- Palka, Ewa, González Cremona, Pablo. 2004. *Guía de pecadores o compendio de diversos errores léxicos, estilísticos y sintácticos, de los que deben desprenderse aquellas almas que quieran perseverar en el camino de la perfección lingüística*. Krakow: Ksiegarnia Akademicka.
- Santos Gargallo, Isabel. 2008. “El análisis de errores en la interlengua del hablante no nativo”, en Jesús Sánchez Lobato, *Vademécum para la formación de profesores: enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*. Madrid: SGEL.

Adolfo R. POSADA
(Universidad de Oeste
de Timisoara)

La recepción de Mircea Cărtărescu en España¹

Abstract: (The reception of Mircea Cărtărescu in Spain) Since the publication in 2010 of *Orbitor* (*Blinding*) and “*Ruletistul*” (*The ruletist*) translated to Spanish by the publishing houses Funambulista and Impedimenta, the Romanian writer Mircea Cărtărescu has received the applause from the literary critics and has earned the Spanish readers’ respect within the cultural sphere. As a result, this article presents a brief review of the Cărtărescu’s books reception in Spain and the main evaluations and readings raised by his work among Spanish readers and critics to assess his presence in the context of the Iberian Peninsula literary panorama as one of the main figures within the European literary canon in the 21st century.

Keywords: Cărtărescu, Romanian Literature, Onirism, Romanian Studies, Romanian-Spanish relations

Resumen: Desde la publicación en 2010 de las traducciones de *Orbitor* (*Cegador*) y “*Ruletistul*” (*El ruletista*) por parte de las editoriales españolas Funambulista e Impedimenta, la figura del escritor rumano Mircea Cărtărescu ha gozado del aplauso de la crítica y el respeto de los lectores españoles dentro de los círculos cultos. Realizamos por ello en este artículo una breve revisión de la trayectoria de la recepción como novelista y poeta de Mircea Cărtărescu en España y las principales valoraciones y lecturas suscitadas por su obra entre los lectores y críticos españoles para valorar su presencia dentro del panorama literario de la Península como una de las principales figuras del canon literario europeo del siglo XXI.

Palabras clave: Cărtărescu, literatura rumana, onirismo, rumanística, relaciones de España y Rumanía

La obra del escritor rumano Mircea Cărtărescu se dio a conocer en España a partir del año 2010 con la publicación del relato “*Ruletistul*”, *El ruletista* en español, en el sello literario Impedimenta, y coincidiendo con la edición de la primera parte de la novela *Orbitor* (*Cegador*) en la editorial Funambulista.

No eran estos, sin embargo, los primeros títulos del autor bucarestino vertidos al español². Existen traducciones previas, pero no fueron realizadas directamente desde el rumano, sino desde el alemán principalmente, pasando desapercibidas entre el público hispano en el momento de su publicación. La primera de todas ellas, *El sueño* (*Visul*), que obtuvo el Premio de la Academia Rumana en 1989, vio la luz en España a través de Seix Barral en 1993³, sin destacar demasiado. *Por qué nos gustan las mujeres* (*De ce*

¹ Una primera versión de este artículo traducido al rumano por Mihai Iacob, profesor de la Universitatea din București y especialista en Cărtărescu, vio la luz en la revista académica *Philologica Banatica*.

² Pese a la proximidad de nuestras lenguas, España es un país que, salvo excepciones como Eminescu o Eliade, amén de los escritores rumanos francófilos —Ionescu, Tzara, Cioran—, se ha interesado muy poco por la literatura rumana, a pesar de existir más de 200 obras traducidas al español. Por citar algunos ejemplos, cabe señalar que están traducidas las *Once elegías* (*Unsprezece elegii*) de Stănescu o *Páginas Extrañas* (*Pagini bizare*) de Urmuz.

³ Como anota Iacob (2017a), esta primera obra traducida al español del autor bucarestino fue realizada desde su correspondiente versión francesa: “*El sueño*, editată în 1993 de editura barceloneză Seix Barral (parte a importantului trust editorial Planeta), a fost prima carte a lui Mircea Cărtărescu apărută în Spania. Traducerea a fost făcută de Pilar Giralt Gorina (autoarea mai multor traduceri indirecte), probabil din

iubim femeile), obra traducida del alemán por Manuel Lobo y publicada en 2006 por la editorial Funambulista tuvo mayor repercusión que la primera, alcanzando una segunda edición en 2007 en la editorial Círculo de Lectores.

Pero por desgracia ninguna de estas obras publicadas con anterioridad despertó el interés de la crítica española y no fue hasta la edición en 2010, coincidiendo con la salida al mercado de la traducción de Manuel Lobo de la primera parte de *Cegador* (*Orbitor*) en la editorial Funambulista, cuando Enrique Redel lanza dentro de su nuevo proyecto editorial, Impedimenta, la traducción del relato perteneciente al libro de Cărtărescu *Nostalgia, El ruletista*, esta vez desde el rumano y de la mano de la traductora Marian Ochoa, en una edición independiente.

Por el momento y desde 2010 se ha ido publicando en Impedimenta casi una traducción de Cărtărescu por año: *El ruletista*, como cuento separado, vio la luz en 2010, según lo dicho; *Lulú* (*Travesti* en el original rumano), en 2011; *Nostalgia*, en 2012; *Las bellas extranjeras* (*Frumoasele străine*), en 2013; *Levante* (*Levantul*), en 2015; y *El ojo castaño de nuestro amor* (*Ochiul căprui al dragostei noastre*) fue publicado el pasado año 2016⁴.

Tanto la traducción desde el alemán de la primera parte (“Aripa stângă”) de *Orbitor* (*Cegador* en castellano) como de *El ruletista* advirtieron al público español de la presencia, dentro del espacio literario europeo, de un autor rumano de gran poder imaginativo y talento desmesurado para la creación de símbolos oníricos. Fue así como la obra de Cărtărescu, impulsada por el que se ha convertido desde entonces en su editor en España, Enrique Redel, comenzó a cautivar a los lectores hispanos y no tardó la crítica en hacerse eco de las publicaciones. A la figura de Redel, imprescindible para comprender la estima y el respeto del autor rumano en España, debemos sumar la labor como traductora de Marian Ochoa, quien fue lectora de español entre 1993 y 1997 en la Universidad Ovidius de Constanza, y que ha llevado a cabo en los últimos años la labor de traducir de forma más que solvente, en mi opinión difícilmente mejorable, las principales obras de Cărtărescu al español directamente del rumano.

No es fácil explicar las razones que impulsan la obra de Cărtărescu entre los lectores españoles y buena parte de la crítica cultural más activa, en especial en la red a través de las bitácoras literarias. Entre otras muchas razones, puede alegarse que todo ha sido obra de Enrique Redel y la editorial Impedimenta, quien de un tiempo a esta parte se ha volcado en dar a conocer la obra de Cărtărescu en España, en colaboración con el Instituto Cultural Rumano, institución que fomenta de forma impecable, cuando menos en nuestras fronteras, la producción literaria de Rumanía⁵.

franceză. Decizia editorială de a publica acest text a fost luată după ce, cu un an înainte, la Paris, *Le rêve* fusese nominalizată la două prestigioase premii: *Prix Médicis* și *Prix Union Latine*”. Véase, además del artículo referido, Iacob (2017b) para un estudio pormenorizado de la cuestión aquí introducida.

⁴ Entre 2013 y 2014, en colaboración con la Embajada de España en Bucarest, elaboré una “Relación de traducciones al castellano de obras de autores rumanos”. Se trata de una lista orientativa que sirve como indicativo de la recepción aproximada de la literatura rumana en el ámbito peninsular e hispanoamericano y cuyo borrador puede consultarse a través del siguiente enlace web: http://www.exteriores.gob.es/Embajadas/BUCAREST/es/Noticias/SiteAssets/Paginas/Articulos/20140310_NOT66/indiceTraducciones_02.03.pdf [12/09/2017].

⁵ El ICR ha impulsado sobremanera la recepción en España de los principales autores y autoras rumanas. Así pues en la última década el Instituto Cultural Rumano ha ayudado a que diferentes editoriales españolas,

Con todo, sería poco honesto no reconocer que el interés despertado por *El ruletista* en 2010 vino dado en parte por la esmerada edición que se realizó de la obra. Si por algo es conocida Impedimenta es por sus trabajadísimas y cuidadosas ediciones. Cada libro de la editorial es una pequeña obra de artesanía, elaborada con esmero hasta el último detalle, desde el rugoso papel hasta las imágenes llamativas de las portadas de cada edición, de forma que el libro se convierte en un objeto con vida y personalidad propias. Algo de agradecer por otra parte, teniendo en cuenta el cada vez más mercantilizado mundo editorial.

No fue diferente en este sentido la edición del relato de Cărtărescu, cuya portada, como recuerda en su prólogo a *Nostalgia* Edmundo Paz Soldán, muestra “la imagen de un hombre de mejillas encarnadas, con la mirada de alguien que había visto el Misterio y apenas había sobrevivido para contarlo” (2012, 7). En efecto, la edición cuidada y la llamativa imagen que figuraba en la portada de la edición favorecían que el encuentro con el pequeño volumen de *El ruletista*, en una biblioteca o librería, envolviesen a la obra de un aura especial, como diría Walter Benjamin, que invitaba inmediatamente a la lectura⁶; tanto más cuanto que se trataba de un autor, en palabras de Paz Soldán, “al nivel de Kafka, Borges o Cortázar” y cuya historia “trataba de un hombre que se convierte en un fenómeno de masas gracias a su capacidad para desafiar a la fortuna —al azar, al destino— en el juego de la ruleta” (2012, 7).

Cuestiones de tantísima actualidad como el impacto del azar en el destino del hombre, el artista que expone su vida como arte y por ello se convierte en un fenómeno de masas, sumado a un estilo que recordaba al mejor Proust o Borges y a la construcción de un universo onírico, rayano en lo absurdo, que recordaba inmediatamente a las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski o *El artista del hambre* de Kafka dieron en convertir a Cărtărescu en un autor de culto entre los círculos literarios españoles. Máxime tratándose de un autor rumano, perteneciente a un sistema literario europeo muy poco conocido en nuestras fronteras, pero no del todo ajeno a nuestra idiosincrasia, debido a la conexión que existe entre el onirismo característico de la producción de Cărtărescu y el realismo mágico de la literatura hispanoamericana contemporánea.

Difícil pues no verse encandilado por la narración de *El ruletista* y al mismo tiempo atrapado por el universo decadente y bohemio en que se mueve su protagonista, esa especie de artista del hambre kafkiano, cuyo espectáculo consiste en jugarse la vida desafiando el azar mediante la ruleta rusa. Y más difícil aún no verse fascinado, en especial cuando se trata de críticos académicos, por la metáfora que encierra el relato del autor bucarestino acerca del espíritu suicida del artista moderno y la condición del arte contemporáneo como performance y happening, como obra de arte relacional, como fenómeno de masas, como espectáculo posthumano, como viva representación del artista del siglo XXI, altermoderno y situacionista⁷.

caso de Gadir, Impedimenta, El Nadir o Pre-Textos, se interesen por dar a conocer la literatura rumana en nuestras fronteras con ediciones cuidadas de autores como Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu o Max Blecher, entre otros.

⁶ La portada y características de la mencionada edición pueden consultarse en el siguiente enlace: <http://impedimenta.es/libros.php/el-ruletista> [12/09/2017].

⁷ Los conceptos de situacionismo y altermodernidad, proceden de los escritos en torno a la estética de Debord (2005) y Bourriaud (2008, 2009).

El poder imaginativo de su obra, como ocurre con los relatos de *Nostalgia* o ciertos pasajes de *Cegador*, ha sabido cautivar a los lectores. Pero también el espíritu visceralmente vanguardista que encierra *El ruletista* por llevar el arte a límites de demencia y trastorno, temas de total actualidad y constante reflexión dentro de la teoría del arte reciente⁸. El protagonista convierte la fragilidad de su vida en objeto de arte, pues introduce paulatinamente un número mayor de balas en el cargador en cada nuevo espectáculo hasta alcanzar el número máximo de seis, siendo sus opciones de sobrevivir nulas.

Se encuentra implícita en el relato una crítica radical a la sociedad del espectáculo en la que actualmente vivimos, en la cual el arte ha sido reducido a un producto de consumo que atrae miradas por su obscenidad y morbo. Una forma de exponer al artista ante su público, convirtiendo su propia integridad física en mercancía. Una sociedad que representa Cărtărescu herida de muerte y al borde del colapso, un espectáculo decadente y miserable, posthumano, digno del fracaso del hombre soviético⁹.

Las probabilidades de sobrevivir del artista contemporáneo, al igual que las del ruletista en una sociedad depredadora como la de finales del siglo XX, son nulas. Parece como si para el autor rumano escribir significase introducir seis balas en un cargador. Y el final inesperado es una de las balas que precisamente guarda Cărtărescu como narrador en la recámara. Justo al final del relato, cuando el ruletista está a punto de quitarse la vida apretando el gatillo de su revólver, se produce un *Deus ex machina* en forma de terremoto que libra al protagonista de su condena a muerte.

El pasaje sólo es comprensible desde el relativismo histórico que determina *El ruletista* como narración. Hace referencia al terrible seísmo de 1977, que arrasó buena parte de Rumanía y en concreto tuvo terribles consecuencias para la ciudad de Bucarest, lo cual obliga a aproximarnos a la historia del país y la cultura a través de la literatura. No es de extrañar, por lo tanto, que el final de la pieza suela dejar a los lectores españoles confusos y sin acabar de comprender del todo la situación por desconocer el trasfondo histórico reciente de Rumanía¹⁰.

Desde luego, una de las principales razones por la cual el onirismo rumano llama tantísimo la atención entre el público hispano es por la forma en que la imaginación se integra y forma parte de la realidad. La utopía surrealista y el disparate absurdo no son invenciones del escritor, sino anécdotas que pertenecen a la intrahistoria reciente del pueblo rumano. Esta peculiaridad de una parte de la literatura contemporánea de Rumanía que participa de un realismo onírico, o un onirismo realista si se prefiere,

⁸ Un botón de muestra son los ensayos sobre la estética relacional de Maffesoli (2004) o Bourriaud (2008, 2009).

⁹ Casual o no, el ruletista como estereotipo conecta directamente al lector de la Europa Occidental con el imaginario iconográfico del suicida ruso y por extensión del fracasado “nuevo hombre soviético” que se trató de implantar sin éxito en el bloque comunista del Este europeo. Como recuerda Diz Villanueva, la representación en la narrativa de Cărtărescu de “la «Edad de Oro» u «hombre nuevo» propugnados desde el poder evidencian su carácter utópico, falaz” (2015a, 140-141).

¹⁰ Algo similar a cuanto acontece con ciertos relatos de Ana Blandiana (por ejemplo, “Zburătoare de consum”), interpretados fuera de contexto como imaginativos e inverosímiles pero realistas sin embargo, por narrar la mayoría de ellos anécdotas de la vida cotidiana en la época más dura del régimen totalitario comunista de Ceaușescu. Véase Noguero (2011) para una muestra de la recepción de la narrativa breve de Blandiana en España.

conjuga lo mejor de la cultura fronteriza europea, a caballo entre el antiguo Bizancio y Roma, entre la ortodoxia de Europa del Este y el protestantismo sajón, entre el mundo eslavo y la latinidad. Así cuando menos lo percibe el lector español, procedente no se olvide de un sistema literario en que históricamente cualquier atisbo de imaginación, cualquier desvío fantástico culterano y bizantino, es condenado en el acto frente a un realismo normativo y que ha marcado el destino de la literatura española en los últimos tres siglos a espaldas de lo vivido en el Siglo de Oro.

Así pues, pese a tenerlo todo en contra, la literatura de Mircea Cărtărescu ha sabido conquistar a los lectores y críticos españoles, de forma que en cuestión de siete años se ha convertido en uno de los autores extranjeros que goza de mayor culto en España y una de las principales figuras en nuestras fronteras del nuevo canon literario europeo del siglo XXI. Lo mismo podría decirse claro está de Ana Blandiana, poetisa reputada dentro de los círculos literarios y quizás sólo a la sombra de su compatriota Herta Müller y Wisława Szymborska en cuanto a renombre se refiere. Tanto el escritor bucarestino como la poetisa de Timișoara han representado una realidad creciente en nuestro país: una mayor proyección de la cultura rumana en la Península.

La cercanía de nuestras culturas, dado el pasado latino común, pero también la enorme presencia de rumanos en España¹¹, sumado todo ello a la fórmula del realismo mágico que no nos es ajena del todo, según lo comentado, gracias a la literatura hispanoamericana y que los lectores cultos suelen apreciar sobremanera, son los condicionantes que han propiciado que Cărtărescu se haya convertido en un autor apreciado por los lectores y críticos españoles¹². Si bien hubo un grupo selecto de lectores peninsulares, en su mayoría críticos literarios en la red, que gracias a la publicación de *El ruletista* descubrieron al autor rumano¹³, no fue hasta 2012 y 2013, coincidiendo con la publicación íntegra de *Nostalgia*, cuando su producción narrativa se convirtió en el fenómeno editorial que es actualmente en nuestras fronteras¹⁴.

La traducción de *Nostalgia*, sin ir más lejos, recibió en 2013 el premio *La tormenta en un vaso*, uno de los galardones literarios de mayor prestigio en España entre los críticos de la red, y desde entonces sus lectores no han dejado de crecer en nuestro país, hasta el punto de gozar Cărtărescu del mismo reconocimiento entre los lectores cultos que autores extranjeros como Don Delillo, Amelie Nothomb, Peter Handke o

¹¹ Según los datos oficiales, entre medio millón y un millón de rumanos viven y trabajan en España, lo cual tarde o temprano se tenía que ver reflejado en cuanto al impacto e intercambio cultural de ambos países.

¹² No incluyo en este punto los estudios de crítica dedicados por hispanistas rumanos a la obra del autor bucarestino, como es el caso, por citar un ejemplo, de los trabajos publicados y dirigidos por la profesora Eugenia Popeanga, una de las principales impulsoras de la literatura y la cultura rumana, junto a Dan Munteanu entre otros, en el contexto académico español.

¹³ Tal ha sido mi caso. La fascinación por Cărtărescu me animó a solicitar el puesto vacante de lector MAEC-AECID durante tres años en la Facultad de Lenguas y Literaturas extranjeras de la Universidad de Bucarest, continuando mi estancia hasta la fecha como profesor e investigador en la Universidad de Vest de Timișoara, para poder conocer de primera mano el contexto histórico, artístico y social rumano, permitiéndome comprender de forma más rigurosa y exhaustiva, como así creo que ha sido, la obra del autor bucarestino.

¹⁴ Así lo reflejan las reediciones de las obras de Cărtărescu en la editorial Impedimenta, al verse agotadas tanto las primeras como las siguientes tiradas. Con todo, se trata de un fenómeno minoritario, entiéndase, auspiciado por una élite de lectores atenta a las novedades editoriales y dentro de los límites de los círculos literarios cultos.

Julian Barnes, lo cual no tiene precedentes por no ser la literatura rumana, como se ha mencionado y por regla general, poco leída y conocida por el público español.

Justamente en el blog colectivo de reseñas literarias, *La tormenta en un vaso*, se publicó, en diciembre de 2013, la reseña de *Nostalgia* a cargo de Ariadna G. García. Siendo como es una reseña periodística no pretende más que orientar al lector en las coordenadas de la obra de Cărtărescu. En ella se valora de forma positiva más que nada el lirismo de “REM”, pues el estilo del relato “es sin duda el adecuado para describir la angustia que supone la negación de la sexualidad, la muerte del alma que implica la aceptación de los roles sociales” (García 2013, s. p.). Según interpreta la reseñista, cada relato de *Nostalgia* sirve además como metáfora de la actividad literaria, pues “cada uno de los libros también es un disparo: un riesgo y una apuesta por inmortalizarse” (García 2013, s. p.).

De mayor interés si cabe es la reseña de *Cegador* salida de la pluma del escritor español Pedro Pujante, publicada en su blog *Acantilados de papel* en marzo de 2014. Fascinado por la exuberante imaginación del autor bucarestino, comenta la naturaleza de la obra en los siguientes términos:

una novela monumental, un viaje delirante a los subterráneos laberintos del tiempo, de la infancia y de la alucinación. Una biografía mitificada, adulterada por las fantasmagorías y los terrores ancestrales de leyendas, recuerdos pesadillescos y pasajes al inframundo. Una sucesión de escabrosas imágenes que se jalonan en el precipicio del cerebro, al límite del orgasmo o de la enfermedad. (Pujante 2014, s. p.)

Al igual que en el caso de Ariadna G. García, Pujante ofrece su peculiar interpretación de la obra, sin dejar de comulgar por ello con la correspondencia metafórica y creativa habitual en la hermenéutica peregrina de la reseñística cultural: “Todo el cosmos es la materia de la que se vale la literatura de Cărtărescu para diseñar su propia biografía, su trayecto por los recovecos del pasado, de la angustia, de lo indecible” (Pujante 2014, s. p.).

Mención aparte ha de recibir tanto la investigadora Alba Diz Villanueva como el reputado escritor y crítico Vicente Luis Mora. A diferencia de otros lectores esporádicos y reseñistas circunstanciales como Ariadna G. García y Pujante que han escrito de manera puntual sobre Cărtărescu¹⁵, en el caso de la primera ha dedicado su labor como investigadora a la obra del autor rumano. Así pues, a Diz Villanueva le debemos dos artículos académicos: “Ecos de la historia rumana en la literatura: las miradas de Mircea Eliade y Mircea Cărtărescu” (2015a) y “El erotismo en *Cegador*: infancia, ciudad, madre” (2015b), ambos publicados en la *Revista de Filología Románica* de la Universidad Complutense de Madrid. Especial interés tiene el segundo de ellos donde se vierte un buen número de interpretaciones acertadas en torno a la dimensión simbólica de *Cegador*:

¹⁵ Son numerosas las reseñas que se le han dedicado en las bitácoras literarias a las obras de Cărtărescu traducidas al español. Los ejemplos de García y Pujante son tan sólo una pequeña muestra de este tipo de juicio crítico que, si bien de gran valor para la sociología literaria y para sondear así el alcance de la recepción del autor rumano en España, carecen en última instancia de valor filológico.

la capital rumana adquiere, bajo la mirada del [protagonista] adolescente, rasgos humanos, físicos e incluso psíquicos, que la asimilan a él, llegando a considerarla como su “alter ego” [...] Al ser personificada, la urbe es descrita bajo el modelo de la ciudad-cuerpo, de manera que sus diferentes componentes se identifican con distintas partes de la anatomía: huesos, órganos, nervios, tejidos, venas... Bucarest se presenta, en definitiva, como un verdadero organismo humano. (Diz Villanueva 2015b, 27)

La corporalidad de la ciudad, conforme a la interpretación de la investigadora, se ve cristalizada en las correspondencias que se establecen en la novela entre diferentes elementos arquitectónicos (cúpulas, edificios, una atalaya de bomberos) con órganos sexuales, de forma que el protagonista adolescente proyecta “sobre ella sus deseos sexuales no satisfechos” (Diz Villanueva 2015b, 27). Por tal razón podemos hablar de un fenómeno característico de la ficción de Cărtărescu representado claramente en *Cegador*, sobre el cual pivota precisamente la tesis hermenéutica defendida en su artículo por Diz Villanueva y al que designa “como erotización de la urbe” (2015b, 27). Esta misma hipótesis psicocrítica no sólo se contempla en la representación de la ciudad de Bucarest como un organismo cargado de erotismo, sino también en las correspondencias oníricas e inconscientes, de fuertes connotaciones psicoanalíticas y de clara influencia jungiana, establecidas entre esa misma corporalidad del espacio urbano y la figura materna del protagonista. De ahí la presencia corporal en todo momento de la mariposa metafórica, como principio orgánico, en la estructura y el desarrollo de *Cegador*.

Propuesta tanto o más seria que la de Diz Villanueva resulta ser la dedicada por Vicente Luis Mora, cabeza visible de la crítica española contemporánea, a la producción literaria del autor bucarestino. Su artículo, titulado “El urbanismo onírico de Mircea Cărtărescu” y publicado en mayo de 2015, es un exhaustivo y riguroso repaso por la trayectoria de la obra de Cărtărescu traducida al español: *Por qué nos gustan las mujeres* (Funambulista, 2006); *Lulú* (Impedimenta, 2011); *Nostalgia* (Impedimenta, 2012); *Las bellas extranjeras* (Impedimenta, 2013) y *El Levante* (Impedimenta, 2015).

El análisis que despliega Mora es infinitamente más profundo y ambicioso, como suele ser habitual en las críticas que desde hace más de una década pública en su conocido blog *Diario de lecturas*, y el resultado es excepcional. En el inicio del artículo en cuestión ya adelanta el escritor y crítico cordobés que “el posmodernismo de Cărtărescu es de corte postromántico, como queda claro en la selección de temas (el doble castrador, el solipsismo), la actitud ante la literatura de sus personajes y la extraña consideración, casi naif, de una naturaleza en estado de pureza” (Mora 2015, s. p.).

De hecho, la crítica de Mora es tan reveladora en muchos aspectos que nada tiene que envidiar a las críticas académicas que se le han dedicado desde la rumanística. Interpretaciones lúcidas como la que a renglón seguido selecciono ofrecen una idea del compromiso y seriedad de Mora en calidad de crítico con respecto a la obra del autor rumano:

En alguna pieza de *Por qué nos gustan las mujeres* explica la génesis de esos sueños espaciales, lo que denota la autoconsciencia con la que emplea este recurso del *urbanismo onírico*. Esta espacialización del inconsciente, que lo convierte de forma literal en el campo literario de juegos [...] es un rasgo de talento del autor, que le permite moverse por el espacio de lo onírico con una libertad plena

y de modo autoconsciente. De ahí la presencia explícita de los mandalas, de los Dopplegänger, de los *alef* borgianos, de las bodas celestiales, de los caminos de ascensión purificadora, de la *mise en abyme*, de las eclosiones subterráneas, de los *psicopompós*, de los espejos (ya sean mágicos, tapados o sin reflejo), de las transformaciones: Cărtărescu juega con los mitos y los arquetipos sin esconderlos, mostrando sus cartas e incluso sus fuentes (como Baltrusaitis o Jung en *El Levante*), porque lo esencial en su obra no son los materiales, sino la construcción y reelaboración de los mismos. De ahí ese lugar central que parece tener en la literatura rumana y, cada vez más, en la europea. (Mora 2015, s. p.)

Son estas pruebas de la estima cosechada por Cărtărescu entre los lectores y críticos españoles ganada a fuerza de talento e imaginación. Su presencia cada vez mayor dentro del canon europeo contemporáneo no es casual ni baladí, tal y como afirma Mora. Si algo caracteriza la obra del narrador y poeta bucarestino es por representar el espíritu literario universal más allá de las fronteras geográficas, lingüísticas y culturales. “No creo en literaturas nacionales”, declaraba el propio Cărtărescu a un medio español: “Creo en escritores individuales”¹⁶. Y quizás en esa fortísima personalidad y originalidad de su universo narrativo, de sus metáforas y símbolos, de su capacidad de ver más allá de la mera visión del mundo, donde sólo alcanza a contemplar el poder imaginativo del escritor, se encuentre el secreto de su cosmos ficcional. Como una larva gestada en el interior de la mente presta a crecer como mariposa gracias a los recuerdos imborrables de la nostalgia.

Bibliografía

- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*, 2ª edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- * * * 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cărtărescu, Mircea. 1993. *El sueño*. Barcelona: Seix Barral.
- * * * 2006. *Por qué nos gustan las mujeres*. Madrid: Funambulista.
- * * * 2010a. *Cegador*. Madrid: Funambulista.
- * * * 2010b. *El ruletista*. Madrid: Impedimenta.
- * * * 2011. *Lulú*. Madrid: Impedimenta.
- * * * 2012. *Nostalgia*, Madrid: Impedimenta.
- * * * 2015a. *Las bellas extranjeras*. Madrid: Impedimenta.
- * * * 2015b. *El Levante*. Madrid: Impedimenta.
- Debord, Guy. 2015. “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”, en *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 5, p. 1-13.
- Diz Villanueva, Alba. 2015a. “Ecos de la historia rumana en la literatura: las miradas de Mircea Eliade y Mircea Cărtărescu”, en *Revista de Filología Románica*, 32 (1), p. 131-142.
- * * * 2015b. “El erotismo en *Cegador*: infancia, ciudad, madre”, en *Revista de Filología Románica*, Anejo VIII, p. 25-37.

¹⁶ Enlace web: https://elpais.com/cultura/2016/08/16/babelia/1471366417_075507.html [12/09/2017].

- Garcia, Ariadna G. 2013. “*Nostalgia*, Mircea Cărtărescu”, en *La tormenta en un vaso*, entrada en blog del 31 de diciembre de 2013. Recuperado en <http://latormentaenunvaso.blogspot.ro/2013/12/nostalgia-mircea-cartaescu.html> [12/09/2017].
- Iacob, Mihai. 2017a. “Din Levant la Madrid: formarea brandului Mircea Cărtărescu în Spania”, en actas del coloquio *Călători și Călătorii. A privi, a descoperi*. Bucarest: Editura Universității București (en prensa).
- * * * 2017b. “De la tricoul cu mandală la cămașa cu mânecă scurtă sau negocierea imaginii scriitorului tradus: două lecturi publice ale lui Mircea Cărtărescu în Spania”, en actas del congreso *Teritorii, Granițe, Comunități. Reconfigurări identitare într-o lume (dis)continuă*. Bucarest: Editura Universității București (en prensa).
- Maffesoli, Michel. 2004. *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mora, Vicente Luis. 2015. “El urbanismo onírico de Mircea Cărtărescu”, en *Diario de lecturas*, entrada en blog del 23 de mayo de 2015. Recuperado en: <http://vicenteluis Mora.blogspot.ro/2015/05/el-urbanismo-onirico-de-mircea.html> [12/09/2017].
- Noguerol, Francisca. 2011. “*Ana*, o la añoranza de Blandiana”, en *Cartaphilus*, 9, p. 61-68.
- Paz Soldán, Edmundo. 2012. “La realidad como ficción”, en Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*. Madrid: Impedimenta, p. 7-11.
- Pujante, Pedro. 2014. “*Cegador*, de Mircea Cărtărescu”, en *Acantilados de papel*, entrada en blog del 14 de marzo de 2014. Recuperado en <http://acantiladosdepapel.blogspot.ro/2014/03/cegador-de-mircea-cartaescu-resena-n.html> [12/09/2017].

Lavinia SIMILARU | **Cervantes y los cánones de belleza femenina**
 (Universidad de Craiova)

Abstract: (Cervantes and the canons of feminine beauty) We can safely say that beauty is the most constant human obsession, or at least one of the most constant. There is no great writer who has not written a sentence about beauty. Umberto Eco in the introduction of his “History of Beauty” warns that the beauty is not absolute or immutable, and has changed of face according to the time, and often there have even coexisted several models of beauty, several aesthetic canons. Cervantes is a subtle connoisseur of the female soul and a great admirer of women. The Spanish writer gives special emphasis to the feminine beauty in his works. Cervantes adopts the Platonic conception, so powerful for many centuries, so that in the Cervantes works, beauty is related to virtue, a beautiful person is also virtuous, and there is no beauty without virtue. Cervantes uses the aesthetic canons of his time to describe beautiful women: golden hair, coral lips, rosy cheeks, pearl teeth. This is the description of Galatea, of the heroines of the *Exemplary Novels*, or of Dulcinea. However, Cervantes himself seems to make fun of these canons, through the speech of The Lawyer of Glass, who highlights the ridiculousness of such literary topics.

Keywords: canons, feminine beauty, Spanish literature, Cervantes

Resumen: Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que la belleza es la más constante obsesión humana, o al menos una de las más constantes. No existe gran escritor que no haya escrito alguna frase sobre la belleza. Umberto Eco en la introducción de su “Historia de la belleza” advierte que la belleza no es absoluta o inmutable, y ha cambiado de rostro según la época, y a menudo han coexistido incluso varios modelos de belleza, varios cánones estéticos. Cervantes es un sutil conocedor del alma femenina, y gran admirador de las mujeres. El escritor español concede un lugar importante a la belleza femenina en sus obras. Cervantes adopta la concepción platónica, tan poderosa durante muchos siglos, de manera que, en las obras cervantinas, la belleza está relacionada con la virtud, una persona bella es también virtuosa, no hay belleza sin virtud. Cervantes utiliza los cánones estéticos de su época para describir a las mujeres guapas: cabellos de oro, labios de coral, mejillas de rosa, dientes de perla. Esta es la descripción de Galatea, de las heroínas de las *Novelas ejemplares*, o de Dulcinea. Sin embargo, Cervantes mismo parece burlarse de estos cánones, mediante el discurso del Licenciado Vidriera, que destaca la ridiculez de tales tópicos literarios.

Palabras clave: cánones, belleza femenina, literatura española, Renacimiento, Cervantes

El tema de la belleza

Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que la belleza es la más constante obsesión humana, o al menos una de las más constantes. No ha existido a lo largo de la historia gran escritor o filósofo que no hubiera escrito alguna frase sobre la belleza. Para convencernos, basta recordar estas líneas escritas por Platón en *El banquete*: “una maravillosa belleza, la que era el objetivo de todos sus trabajos anteriores: belleza eterna, increada e impercedera, exenta de incremento y de disminución, belleza que no es bella en tal arte y fea en otra, bella por un concepto y fea por otro, bella en un sitio y fea en otro, bella para unos y fea para otros; belleza que no tiene nada sensible como en un rostro y unas manos ni nada corpóreo, que no es tampoco un discurso o una ciencia, que no reside en un ser diferente de ella misma, en un animal, por ejemplo, o en la Tierra o en el Cielo o en cualquier otra cosa, pero que existe eterna y absolutamente por

ella misma y en ella misma, de la cual participan todas las demás bellezas, sin que su nacimiento ni su destrucción le aporten la menor disminución ni el menor incremento ni la modificación en nada”.

Umberto Eco en la introducción de su “Historia de la belleza” advierte que la belleza no es absoluta o inmutable, y ha cambiado de rostro según la época, y a menudo han coexistido incluso varios modelos de belleza, varios cánones estéticos.

Cervantes y la belleza

Cervantes es un sutil conocedor del alma femenina, y gran admirador de las mujeres. El escritor español concede un lugar importante a la belleza femenina en sus obras. Como asegura en *Las dos doncellas*, “esta fuerza tiene la hermosura, que en un punto, en un momento, lleva tras sí el deseo de quien la mira”. En la novela ejemplar *La fuerza de la sangre*, Rodolfo aclara cómo tiene que ser su futura esposa: “La hermosura busco, la belleza quiero, no con otra dote que con la de la honestidad y buenas costumbres; que si esto trae mi esposa, yo serviré a Dios con gusto y daré buena vejez a mis padres”.

Myriam Álvarez asegura que a la mujer del Barroco no se le pedía otra cosa: “Belleza, juventud, discreción y honestidad son las señas de identidad de la mujer del barroco.” (Álvarez 2004, 176).

La belleza lo puede todo. Dos personajes de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* están sentenciados a ser ahorcados, por haber cometido crímenes, y escriben una carta desde la cárcel, pidiendo ayuda. Ellos quisieran poder contar sobre todo con la ayuda de Auristela, quien más posibilidades tiene de conseguir su libertad: “si la sin par Auristela pone haldas en cinta y quiere tomar a su cargo nuestra libertad, que le será fácil; porque ¿qué pedirá su grande hermosura que no lo alcance, aunque la pida a la dureza misma?” (IV, 5). Otro personaje humilde opina lo mismo sobre el poder de la belleza: “de las estremadas bellezas se puede esperar que vuelvan en cera los corazones de mármol, y junten en uno los extremos que entre sí están más apartados.” (IV, 12).

Cervantes adopta la concepción platónica, tan poderosa durante muchos siglos, de manera que, en las obras cervantinas, la belleza está relacionada con la virtud, una persona bella es también virtuosa, no hay belleza sin virtud. Cervantes asocia la belleza física a la belleza moral, el príncipe Arnaldo le dice a Periandro, alabando a Auristela, a quien cree hermana de Periandro: “la belleza del cuerpo muchas veces es indicio de la belleza del alma.” (IV, 4). Para Cervantes y para los escritores de su época, una persona físicamente hermosa no podía ser mala.

Acatamiento de los cánones de belleza de su época

Cervantes utiliza en muchas de sus obras los cánones estéticos de su época para describir a las mujeres guapas: cabellos de oro y muy largos, labios de coral, mejillas de rosa, dientes de perla, cuello de alabastro, y gran armonía del cuerpo. Son los cánones difundidos por la poesía italiana renacentista, sobre todo por Petrarca, gran admirador de la antigüedad grecorromana. En realidad, estos cánones se inspiran en la armonía de los cuerpos de las estatuas grecorromanas.

Las heroínas de *La Galatea*

Estas serían las características de la novela: “El culto a la belleza, la visión ideal del mundo, el sentimiento elegíaco de la intimidad amorosa –productos del alma renacentista, tan acusados en *La Galatea*– son inseparables de la concepción literaria cervantina y forman el anverso de su dual imagen del mundo.” (Del Río 1982, 468). Pero lo más importante es “el exaltado idealismo platónico, idealismo anejo a toda la literatura bucólica del siglo XVI, pero, al mismo tiempo, arraigado profundamente en el alma de su autor.” (Del Río 1982, 468).

La descripción de Galatea, y de las demás pastoras bellas de la primera novela escrita por Cervantes recoge los tópicos de la época en cuanto a la belleza femenina. Silveria es una joven pastora “de verdes ojos”, que en el *Tercero libro de Galatea* se casa con Daranio en un ambiente muy alegre, puesto que “por ser Daranio uno de los más ricos pastores de toda aquella comarca, y Silveria de las más hermosas pastoras de toda la ribera, acudieron a sus bodas toda o la más pastoría de aquellos contornos”. Podemos inferir que un pastor rico puede pretender a una de las más bonitas mujeres. Para casarse con Daranio, Silveria había despreciado a Mireno, quien había dedicado a la ingrata novia unos versos, que acaban de esta manera: “Mas eres tan inhumana / y de tan mudable ser, / que lo que quisiste ayer / has de aborrecer mañana. / Y así, por estraña cosa, / dirá aquél que de ti hable: / «Hermosa, pero mudable; / mudable, pero hermosa».” No hay lugar a dudas: la cualidad esencial de Silveria es su belleza, y, aunque enfadado con ella, y triste por haber sido rechazado, Mireno no puede negar esta cualidad de la pastora.

Galatea, “la sin par”, como la llama Cervantes, llega a esta boda justo después de la novia, “como sol tras el aurora”. Su aparición inspira estas réplicas a los dos rivales, Elicio y Erastro, que están enamorados de ella. Elicio describe a Galatea de esta manera: “¿Qué miras, pastor, si a Galatea no miras? Pero, ¿cómo podrás mirar el sol de sus cabellos, el cielo de su frente, las estrellas de sus ojos, la nieve de su rostro, la grana de sus mejillas, el color de sus labios, el marfil de sus dientes, el cristal de su cuello, el mármol de su pecho?” No podemos dejar de observar que este retrato de Galatea abunda en tópicos de la literatura renacentista. Desde las primeras páginas de la novela sabemos que Galatea que es rubia, según nos asegura Elicio en los versos que le dedica: “Blanda, süave, reposadamente, / ingrato Amor, me sujetaste el día / que los cabellos de oro y bella frente / miré del sol que al sol escurecía”. Un poco más adelante, Erastro nos describe sus mejillas de manzana, sus dientes de perla, y su boca de grana: “Dos hermosas manzanas coloradas, / que tales me semejan dos mejillas, / y el arco de dos cejas levantadas, / quel de Iris no llegó a sus maravillas; / dos rayos, dos hileras estremadas / de perlas entre grana y, si hay decillas, / mil gracias que no tienen par ni cuento, / niebla m’han hecho al amoroso viento”. Este retrato plagado de tópicos se repite en la novela, en versos o en prosa.

Las pastoras de esta novela son jóvenes y bellas, teniendo todas ojos claros, verdes o azules, y unos “hermosos y rubios cabellos cogidos con una verde guirnalda”, como los de Gelasia, la cruel e insensible pastora del *Cuarto libro*, que no quiere siquiera escuchar las palabras del pobre Galercio, que la quiere sinceramente. De Gelasia también se enamorará Lenio en el *Quinto libro*.

En el *Sexto y último libro* conocemos a La musa Calíope, igualmente rubia: “por las espaldas traía esparcidos los más luengos y rubios cabellos que jamás ojos humanos vieron, y sobre ellos una guirnalda sólo de verde laurel compuesta”.

Las heroínas de las *Novelas ejemplares*

En *El amante liberal*, Leonisa es una joven noble, cuya belleza despierta la admiración de los que la rodean, aunque hay que admitir que en su descripción Cervantes no deja de emplear los tópicos literarios de su época. Sus conciudadanos coincidían en estimar a Leonisa como “la más hermosa mujer que había en toda Sicilia”. Sobre ella “decían todas las curiosas lenguas y afirmaban los más raros entendimientos que era la de más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir; una por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro, y que sus partes con el todo, y el todo con sus partes, hacían una maravillosa y concertada armonía, esparciendo naturaleza sobre todo una suavidad de colores tan natural y perfecta, que jamás pudo la envidia hallar cosa en que ponerle tacha”. No falta ni un solo detalle de los cánones renacentistas de belleza.

En *La española inglesa*, Isabela es una niña raptada de Cádiz, durante el saqueo realizado por los ingleses en 1596. Más tarde, cuando es presentada a la reina de Inglaterra, Isabela es ya una joven encantadora, e impresiona por su belleza, pero su belleza viene ayudada por las riquísimas joyas que lleva: “vistieron a Isabela a la española, con una saya entera de raso verde, acuchillada y forrada en rica tela de oro, tomadas las cuchilladas con unas eses de perlas, y toda ella bordada de riquísimas perlas; collar y cintura de diamantes, y con abanico a modo de las señoras damas españolas; sus mismos cabellos, que eran muchos, rubios y largos, entretejidos y sembrados de diamantes y perlas, le servían de tocado. Con este adorno riquísimo y con su gallarda disposición y milagrosa belleza, se mostró aquel día a Londres...” Sus cabellos son del color al que nos tiene acostumbrados Cervantes. En cuanto a las joyas, no olvidemos que los pintores italianos del Renacimiento también retratan mujeres que llevan joyas, aunque estén desnudas.

En cambio, la protagonista de *La fuerza de la sangre*, la joven Leocadia, tiene los cabellos algo más oscuros, pero Cervantes no deja de emplear la palabra “rubios” al describirlos. Leocadia es casi una niña cuando despierta en Rodolfo el deseo de raptarla: “Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia [...], comenzó de tal manera a imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen”. La belleza de Leocadia es excusa suficiente para cometer el delito, y Cervantes, a pesar de condenarla, justifica la conducta del joven. Rodolfo y Leocadia vuelven a verse dentro de varios años, y ella, al entrar en la sala donde se encuentra él, deslumbra a todos los presentes con su belleza. La descripción de Leocadia se parece a la de Isabela, sobre todo por los cabellos y las joyas, a pesar del color de los primeros: “Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes. Sus mismos

cabellos, que eran luengos y no demasíadamente rubios, le servían de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes que con ellas se entretejían, turbaban la luz de los ojos que los miraban. Era Leocadia de gentil disposición y brío”. Es interesante observar que Cervantes no dice que es morena, sino que tiene cabellos “no demasíadamente rubios”.

Las heroínas de *Don Quijote*

Según afirma Víctor Ivanovici refiriéndose a *Don Quijote*, “las despedidas de las grandes obras de la humanidad no son sino rodeos que nos traen de vuelta a ellas” (Ivanovici 2016, 12). Entre las numerosísimas enseñanzas que encierra el *Quijote* está también esta, que pronuncia Dorotea: “por feas que seamos las mujeres, me parece a mí que siempre nos da gusto el oír que nos llaman hermosas” (I, 28). Esto supone de parte del autor un finísimo conocimiento del alma femenina. En la segunda parte de la novela, el autor demuestra un conocimiento aún más afinado, que seguramente había adquirido con el pasar de los diez años que separan la primera parte del *Quijote* de la segunda. Cervantes nos advierte esta vez que la belleza no reconocida y ofendida despierta el odio de las mujeres: “las afrentas que van derechas contra la hermosura y presunción de las mujeres, despierta en ellas en gran manera la ira y enciende el deseo de vengarse.” (II, 50).

En *Don Quijote* no abundan los personajes femeninos, pero no falta alguna descripción de mujer guapa. Cervantes nos describe a Dorotea muy a su manera, es la misma descripción de las mujeres guapas de toda su obra. Cardenio, el cura y el barbero, viendo a Dorotea vestida de hombre piensan que “no es persona humana, sino divina” (I, 28). La joven tiene los cabellos rubios, y muy largos, igual que las demás heroínas de Cervantes: “El mozo se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto, y aun los de Cardenio [...]. Los luengos y rubios cabellos no sólo le cubrieron las espaldas, mas toda en torno la escondieron debajo de ellos; que si no eran los pies, ninguna otra cosa de su cuerpo se parecía: tales y tantos eran.” (I, 28). Dorotea se arregla el peinado con unas manos dignas de aquellos cabellos, deslumbrando a los tres hombres, que un poco antes habían contemplado –como auténticos *voyeurs*– las piernas de la mujer, mientras ella se las lavaba en el río: “En esto, les sirvió de peine unas manos, que si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve; todo lo cual, en más admiración y en más deseo de saber quién era ponía a los tres que la miraban.” (I, 28).

Dorotea compete con Luscinda por el amor de Fernando, aunque es una falsa competencia, puesto que Luscinda está enamorada de Cardenio, y su boda con Fernando se prepara solamente por decisión del padre de la joven. Luscinda es también una mujer rubia muy bella, tan bella, que Cardenio quiere perder la vida si no puede vivirla con Luscinda. Cardenio tiene la posibilidad de ver a su amada el día de su boda con Fernando, para evocarla de esta manera: “De allí a un poco, salió de una recámara Luscinda, acompañada de su madre y de dos doncellas suyas, tan

bien aderezada y compuesta como su calidad y hermosura merecían, y como quien era la perfección de la gala y bizarría cortesana. No me dio lugar mi suspensión y arrobamiento para que mirase y notase en particular lo que traía vestido; sólo pude advertir a las colores, que eran encarnado y blanco, y en las vislumbres que las piedras y joyas del tocado y de todo el vestido hacían, a todo lo cual se aventajaba la belleza singular de sus hermosos y rubios cabellos; tales que, en competencia de las preciosas piedras y de las luces de cuatro hachas que en la sala estaban, la suya con más resplandor a los ojos ofrecían. ¡Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso! ¿De qué sirve representarme ahora la incomparable belleza de aquella adorada enemiga mía? ¿No será mejor, cruel memoria, que me acuerdes y representes lo que entonces hizo, para que, movido de tan manifiesto agravio, procure, ya que no la venganza, a lo menos perder la vida?” (I, 27).

En la boda de Camacho aparecen unas bailadoras jovencísimas, también rubias y muy bellas: “doncellas hermosísimas, tan mozas que, al parecer, ninguna bajaba de catorce ni llegaba a diez y ocho años, vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte trenzados y parte sueltos, pero todos tan rubios, que con los del sol podían tener competencia, sobre los cuales traían guirnaldas de jazmines, rosas, amaranto y madreselva compuestas.” (II, 20).

Quiteria misma es rubia, Sancho Panza no puede dejar de admirar sus cabellos rubios en su lenguaje un poco grosero. Sancho destaca también la ropa y las joyas de la novia, puesto que “no viene vestida de labradora, sino de garrida palaciega.” (II, 21). El terciopelo, los pendientes, los collares y los anillos aumentan la belleza de la mujer: “...son anillos de oro, y muy de oro, y empedrados con perlas blancas como una cuajada, que cada una debe de valer un ojo de la cara. ¡Oh hideputa, y qué cabellos; que, si no son postizos, no los he visto más luengos ni más rubios en toda mi vida! ¡No, sino ponedla tacha en el brío y en el talle, y no la comparéis a una palma que se mueve cargada de racimos de dátiles, que lo mesmo parecen los dijes que trae pendientes de los cabellos y de la garganta!” (II, 21).

Obviamente, la flor y nata de todas estas mujeres bellas en *Don Quijote* tiene que ser Dulcinea. Es una humilde campesina, pero Don Quijote tiene el don de “ver lo que no se ve” (Pírву 2017, 10), el caballero siempre transforma la realidad, moldeándola según sus ensueños. Para Don Quijote, “no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso” (I, 4). De esta manera tan rebuscada y llena de tópicos literarios describe Don Quijote a su “dulce enemiga” (pero, ¿qué esperábamos del caballero que tiene la mente exaltada por las lecturas?): “su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.” (I, 13).

Cada vez que algún personaje alaba la belleza de otra mujer, Don Quijote le

contradice, proclamando la superioridad de la belleza de Dulcinea. Esto pasa en la frustrada boda de Camacho con Quiteria, cuando unos labradores alaban la belleza de la novia: “¡Vivan Camacho y Quiteria: él tan rico como ella hermosa, y ella la más hermosa del mundo!” (II, 20). Obviamente, esto molesta a Don Quijote, quien añade inmediatamente: “Bien parece que éstos no han visto a mi Dulcinea del Toboso, que si la hubieran visto, ellos se fueran a la mano en las alabanzas desta su Quiteria.” (II, 20).

No cabe duda de que Cervantes es consciente de la subjetividad de la belleza: los ojos que miran estiman la belleza de una mujer; una belleza no es apreciada de la misma manera por todos los ojos que la contemplan. Al ver a Dorotea, Cardenio la consideraría la más hermosa mujer, si sus ojos “no hubieran mirado y conocido a Luscinda”. (I, 28). Después afirma que “sola la belleza de Luscinda podía contender con aquélla.” (I, 28).

Todas estas mujeres bellas de *Don Quijote* son también virtuosas. La fealdad significa falta de virtud. La pastora Marcela considera “lo feo digno de ser aborrecido.” (I, 14).

Podemos concluir que el ideal de belleza femenina de Cervantes era la mujer rubia, de cabello largo, de rostro tierno, de ojos claros, pero arreglada y llena de joyas; el escritor parece pensar que el brillo de los diamantes y la pureza de las perlas aumenta la belleza de las mujeres.

Menosprecio de los cánones de belleza de su época

Es extraño que Cervantes nunca deje de emplear estos tópicos, nunca renuncie a estos cánones de belleza femenina, todas sus heroínas son descritas de esta manera. Pero él mismo ironiza estos tópicos en *El licenciado Vidriera*: cuando el protagonista se vuelve loco y espeta verdades dolorosas a todos los que están dispuestos a escucharle, dice que los poetas eran pobres “porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas”.

Lo mismo hace Cervantes en el entremés *El rufián viudo llamado Trampagos*, cuando el protagonista evoca de manera grotesca a su mujer muerta, quien sabía teñirse el pelo, para seguir teniéndolo “de oro”:

“Si va a decir verdad, ella tenía
cincuenta y seis; pero, de tal manera
supo encubrir los años, que me admiro.
¡Oh, qué teñir de canas! ¡Oh, qué rizos,
vueltos de plata en oro los cabellos!”

Bibliografía

- Álvarez, Myriam. 2004. *El contexto histórico y el tratamiento de la mujer en el «Persiles», in Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas*, (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003), I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 165-178.
- Cervantes, Miguel de. 2005. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 1994. *Entremeses*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 2006. *La Galatea*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 1992. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra.
- Eco, Umberto. 2004. *Storia della bellezza*. Milano: Bompiani.
- Ivanovici, Victor. 2016. *Itinerarios cervantinos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Pîrvu, Bogdan C.S. *Îngerul rănit*. 2016. Iași: Institutul european.
- PLATÓN. *El banquete*. traducción de Patricio de Azcárate, http://es.wikisource.org/wiki/El_banquete
- Río, Angel Del. *Historia de la literatura española*. 1982. Barcelona: Bruguera.

Silvia-Alexandra ȘTEFAN
(Universidad de Bucarest)

***Imitatio* por ‘Él mismo...’ o la
autoimitación garcilasiana en las
Anotaciones de Fernando de Herrera
como mecanismo canonizador de las
pautas estéticas renacentistas**

Abstract: (*Imitatio* by ‘Él mismo...’ or Garcilasian self imitation in *Anotaciones* by Fernando de Herrera as a canonizing mechanism for the Renaissance aesthetics patterns) Spanish texts of Rhetoric and Poetics theory, written during the XVIth century, which indeed shared their ideas with similar other Humanistic texts in their European setting, were constructed, such as it was evinced by Begoña López Bueno (2008,14), in tune with their attitude of “vivir en una época ‘como si’ se viviera en otra”, in analogy with Greek and Latin world. Such analogies, syntonic with the Humanistic literary and cultural context, were meant to legitimate poetry composed in the spoken language and protected under the traditional models of the Antiquity. Written in the spirit of a customary defence of poetry, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) by Fernando de Herrera enhance such analogies and at the same time manifest appreciation and admiration towards the texts of their contemporariness. Consequently, following the Herrerian impetus advocating for an active imitation with strong validation in the history and poetic creation of his times, the current paper aims at studying the way in which the Garcilasian self-imitations, that we consider the peak of the above-mentioned trend to ratify aesthetic patterns as a common cultural referent on the background of an already hegemonic Petrarchism, function as a canonizing mechanism for a Renaissance poetic *corpus* and, moreover, as a unique referent for the poet’s role as a professional writer, both as courtier-poet and as soldier-poet, with the view to furthermore solve the paradoxical and at that time necessary union between arms and letters.

Keywords: *Renaissance, Poetics theory, imitation, Fernando de Herrera, Garcilaso de la Vega.*

Resumen: Los textos españoles de teoría retórica y poética escritos durante el siglo XVI, que sin lugar a dudas compartían sus ideas con otros textos humanísticos similares de su entorno europeo, se construyeron, según lo puso de manifiesto Begoña López Bueno (2008,14), manteniendo su actitud de “vivir en una época ‘como si’ se viviera en otra”, a partir de obvias analogías con el mundo grecolatino. Tales analogías, sintónicas con el contexto cultural y literario de los humanistas, venían a legitimar la creación poética en vulgar al amparo de la tradición modélica de la Antigüedad. Escritos al hilo de las ya habituales defensas de la poesía, las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) de Fernando de Herrera ensalzan tales analogías a la par que dan un paso más en manifestar aprecio y admiración también por los textos de su contemporaneidad. Por tanto, según el ímpetus herreriano que aboga por una imitación activa con fuerte validación en la historia y creación poética de su siglo, el presente trabajo se propone estudiar la manera en que las autoimitaciones garcilasianas, que consideramos cumbre de esta tendencia de ratificar unas pautas estéticas como referente cultural común sobre el fondo de un petrarquismo ya hegemónico, funcionan como mecanismo canonizador de un *corpus* poético renacentista y aún más, como referente único para la profesionalización del papel de escritor canónico, tanto poeta cortesano como poeta soldado, con vistas a solucionar de tal forma la unión paradójica y a la vez necesaria en su tiempo entre armas y letras.

Palabras clave: *Renacimiento, teoría poética, imitación, Fernando de Herrera, Garcilaso de la Vega.*

Se considera generalmente que los autores del Occidente Europeo quienes escribieron tratados de teoría retórica y teoría poética durante siglo XVI se considera

generalmente que tenían un pensamiento analógico, desvelado por su actitud de “vivir en una época ‘como si’ se viviera en otra” (López Bueno 2008, 14), puesto que reiteraban en sus análisis obvias analogías con el mundo grecolatino que, al ser sintónicas con el contexto cultural y literario de los humanistas, venían a legitimar la creación poética en vulgar, al amparo de la tradición modélica de la Antigüedad.

A la luz del concepto del canon como referente cultural común, tales analogías eran por consiguiente muy habituales en varias defensas de la poesía, entre los cuales las más conocidas en territorio ibérico son las comprendidas en los comentarios a la poesía de Garcilaso de la Vega que escribieron y publicaron Francisco Sánchez de las Brozas y Fernando de Herrera. A la par que da un paso más en manifestar aprecio y admiración también por los textos de su contemporaneidad, Herrera ensalza las analogías con los escritores antiguos e italianos en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) a través de unos aproximadamente 300 ejemplos de imitaciones poéticas de modelos que hemos identificado. La ilustración de las imitaciones se muestra en los comentarios herrerianos alrededor de una cita de los versos del poeta Garcilaso de la Vega, bajo la forma de cadenas genealógicas enraizadas en fragmentos de los escritos antiguos, en su mayoría traducidos al castellano, y desarrolladas a veces incluso hasta las poesías de Herrera mismo.

No obstante, además de las genealogías imitativas, hemos encontrado en las *Anotaciones* una categoría peculiar de 21 ejemplos de imitaciones, en las que Herrera indica el elemento imitado como siendo uno que Garcilaso había repetido de su propia obra. Intentamos acuñar para tales casos el término de *autoimitaciones*, puesto que son imitaciones que se podrían considerar como una marca propia del poeta que los emplea, sea originalmente plasmadas *ex nihilo*, sea habiéndolas recogido de sus modelos. En el presente trabajo, proponemos su clasificación y análisis según los siguientes criterios: indicación herreriana unidireccional (con o sin anotación) o bidireccional; la fórmula introductoria de la autoimitación; el sujeto de la imitación, es decir las posibles fuentes y eventuales descendencias del fragmento garcilasiano comentado; y por último el objeto de la autoimitación como elemento nuevo o ya existente en el arsenal poético de la *inventio* o de la *elocutio*.

Según las direcciones en que indica y comenta el fragmento garcilasiano de la autoimitación, intentamos ver si Herrera anota la autoimitación como tal en ambas partes de su libro. Conseguimos por ende encontrar tres tipos de intervenciones herrerianas sobre las autoimitaciones de Garcilaso. El primer tipo se encuentra en 8 de las 21 autoimitaciones y es el de la *indicación unidireccional sin anotación correspondiente*, es decir el en que Herrera indica un fragmento garcilasiano distinto del que está comentando y en el que se comprende el mismo elemento imitado, pero que sin embargo no beneficia de ningún comentario suyo dentro de las *Anotaciones* (H-222/As.515; H-388/As.652; H-546/As.827; H-484/As.730; H-508/As.803; H-647/As.866; H-653/As.868; H-697/As.892¹). El segundo tipo consta de 5 intervenciones

¹ Utilizamos la fórmula **H-x/As.y**, donde „x” es el número de la anotación tal y como lo fijó Antonio Gallego Morell en su edición de las *Anotaciones* de 1966 (y asimismo la correspondiente **B-x** para indicar el número de los comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas y **T-x** para las anotaciones de Tamayo de Vargas en la misma edición), e „y” es el número de página de la **última** edición de las *Anotaciones* de 2001 de Inoria Pepe y José María Reyes. Por lo demás, todas las citas que damos de la poesía garcilasiana

y es el de la *indicación unidireccional con anotación correspondiente*, en donde la segunda anotación sin embargo no vuelve a indicar la autoimitación. Es decir Herrera indica los dos fragmentos garcilasianos que incluyen el mismo elemento imitado, pero solamente en una de sus respectivas anotaciones alude a la autoimitación, mientras que en la otra comenta otros aspectos (H-445/As.705 con H-616/As.856; H-596/As.848 con H-517/As.816; H-751/As.919 con H-813/As.970-972; H-763/As.940 con H-518/As.816; H-769/As.941 con H-563/As.832). El tercer tipo de intervención incluye las 8 anotaciones restantes, y se refieren a 4 elementos autoimitados, con *indicaciones bidireccionales*, es decir en las dos o tres anotaciones correspondientes a los fragmentos que imitan el mismo elemento Herrera indica explícitamente que Garcilaso reincide en la imitación del mismo elemento de la *inventio* o de la *elocutio*. Entre los 4 casos de intervenciones bidireccionales hay también uno particular formado por tres anotaciones: la primera alude a la autoimitación de un elemento, que en su segunda anotación correspondiente solamente se comenta bajo aspectos distintos del aspecto de la autoimitación y sin que se vuelva a indicar la autoimitación, y una tercera adnotación que indica la autoimitación en la adnotación inicial (H-31/As.303 y H-400/As.655; H-43/As.312 y H-220/As.515; H-704/As.894 y H-730/As.909; H-602/As.854 con H-114/As.401 y H-634/As.863HHH).

En lo que atañe a la fórmula que Herrera emplea para indicar la autoimitación, la más frecuente es “Él mismo, en...”, con las variantes “El mismo, en...”, “El mismo Garcilaso...”, “como dize él mismo...”, “esto mismo dize en...”, “lo trasladó el mismo Lasso en...”, que aparecen en 6, 1, 3, 1, 1, 1 anotaciones respetivamente. Interesante es la fórmula que solamente emplea una vez, “Imitación de...”, para referirse al mismo procedimiento de Garcilaso de volver a utilizar un contenido similar en sus propios poemas, lo que sin embargo legitima la percepción de Herrera para con las autoimitaciones, que trata indistintamente de las otras genealogías imitativas. En nuestros casos el imitador y el modelo son el mismo poeta, Garcilaso. Podemos decir que Garcilaso *se imita* a sí mismo o *se autoimita*, puesto que los comentarios herrerianos utilizan el mismo vocabulario como en las otras situaciones que conciernen las genealogías imitativas. Sería sin embargo bastante difícil demostrar cuál de los pasajes es la reescritura del otro, a no ser que tomemos en cuenta la información sobre el orden que siguió Garcilaso mismo en sus composiciones mientras las escribía. A este respecto, por último, entre las fórmulas empleadas destacan algunas que aparecen en sendas anotaciones, y que incluyen un sorprendente elemento temporal: “Él mismo, poco antes...”, “Assí dixo poco después...”, “Alude a lo que dixo antes”, o las fórmulas correlativas “Antes dixo...” y “Después dixo...”. Puesto que Garcilaso mismo al autoimitarse no podía haber prefigurado la selección que iba a hacer Herrera de su obra, ni pensar en el orden en que empleaba ciertos elementos en sus poesías, suponemos que tales secuencias cronológicas siguen el principio organizador de las anotaciones compuestas por Herrera, que giran alrededor de los cuatro pilares del soneto, la canción, la elegía y la égloga, explicados y detallados por medio de largos discursos sobre cada género lírico. Asimismo, el uso del verbo “aludir” para indicar una autoimitación apunta igualmente hacia la idea de que las autoimitaciones vienen

y de los comentarios herrerianos son de la edición As. de 2001.

enfaticadas por Herrera con su marcada actitud normativa y canonizadora de las pautas estéticas, porque Garcilaso tampoco podía haber “aludido” intencionalmente a un elemento de su propia obra, como si hubiera conocido de antemano la cronología de sus poemas en los comentarios herrerianos, según los cuales Garcilaso “aludiría” a algo que “él mismo” había previamente mencionado. No obstante, semejante organización correlativa sobre base cronológica contribuye a una mayor coherencia estilística de la normativa poética que Herrera se propone consolidar y promover entre los escritores de su contemporaneidad.

En cuanto al sujeto de la imitación, es decir las posibles fuentes de las autoimitaciones garcilasianas y las eventuales descendencias de los fragmentos comentados por Herrera, 5 de las 21 se presentan sin fuentes mencionadas y solo 1 se refiere a Fernando de Cangas como imitador de Garcilaso. Las cinco autoimitaciones sin fuentes mencionadas por Herrera se convierten de esta forma en un medio eficaz de consolidación por repetición de un uso poético que no se recoge de la tradición ya existente. Las demás autoimitaciones a su vez vienen reforzando en la genealogía tradicional el elemento poético imitado no solo por su doble empleo, sino también por su legitimación a través de su arraigo en sus fuentes antiguas e italianas. De este modo, las autoimitaciones se edifican sobre previas imitaciones de Virgilio en 3 casos, de Ovidio en 2 casos y en un caso cada uno de Ariosto, Valerio Flaco, Horacio, Sannazaro, Petrarca, Marcial, Cicerón y Silio Itálico, lo que repite al nivel micro de las autoimitaciones la configuración macro de las fuentes principales de la totalidad de las aproximadamente 300 genealogías imitativas y por lo tanto reafirma la perfecta coherencia de las anotaciones herrerianas en su quehacer normativo.

Por último, en lo que concierne el objeto de la autoimitación, sea como elemento nuevo o ya existente en el arsenal de la *inventio* o de la *elocutio*, Herrera indica en sus 21 anotaciones relativas a la autoimitación un total de 9 elementos de la *inventio*, de los cuales 6 son imágenes poéticas y 3 lugares comunes poéticos y 9 de la *elocutio*, es decir 9 expresiones poéticas, que incluyen referencias a 3 proverbios o adagios. Cada uno de tales elementos viene utilizado por Garcilaso en más de un fragmento de sus poemas, todo lo cual vamos a detallar a continuación. Antes no obstante cabe mencionar que entre los cinco elementos autoimitados para los que Herrera no indica explícitamente la fuente poética se incluyen un lugar común poético y cuatro expresiones, lo que refuerza la idea de que el mayor dominio de la invención garcilasiana, según Herrera, es el de la *elocutio*.

Entre los elementos de la *inventio* poética destaca un grupo de imágenes visuales y auditivas que se construyen sobre la base de elementos paradisiaco-infernales como las montañas o los árboles con cimas o frutas en los cielos y raíces en los infiernos, de la naturaleza reflejante de las necesidades humanas como las aguas corrientes que nivelan su buen ritmo para ayudar a los guerreros a viajar o del agua que con su murmullo invita al enamorado a soñar, la imagen auditiva del zumbido de abejas o la imagen visual del sueño como representación de la muerte. Todas parecen desprenderse del *locus amoenus* típico del ensimismamiento de los enamorados que señalan su total desgracia y las penas de su sufrimiento amoroso, dedicándose a la *contemplatio amoris* en clave neoplatónica. En este grupo aparecen tres imágenes comentadas unidireccionalmente sin anotación correspondiente y dos imágenes indicadas bidireccionalmente y casi todas tienen mencionas fuentes grecolatinas o italianas, como lo mostraremos en lo que sigue.

Los dos fragmentos que une unidireccionalmente Herrera en su anotación H-697/892, uno de la *Égloga II* y el otro de la *Canción IV*, se refieren de hecho a dos elementos distintos: una montaña, la de los Pirineos, y un árbol. Sin embargo, la construcción es efectivamente similar, puesto que los dos se alzan metafóricamente desde la tierra hasta el cielo, uniendo paraíso e infierno, como metáforas del mal de amores que conecta la felicidad con el sufrimiento: “Los montes Pirineos, que s’estima / d’abaxo que la cima está en el cielo / i desd’arriba el suelo en el infierno, / por medio del invierno atravessava.” (*Égloga II*, 1433-1436); y “Corromperse / sentí el sossiego i libertad pasada, / i el mal, de que muriendo esté, engendrarse, / i en tierra sus raíces ahondarse, / tanto quanto su cima levantada / sobre cualquier’ altura suele cogerse / mil es amargo, alguna vez sabroso, / mas mortífero siempre i ponçoñoso.” (*Canción IV*, 72-90). La fuente latina que indica Herrera para la imagen garcilasiana autoimitada, aportando asimismo su traducción de Diego Girón, es de Silio Itálico (*Punica*, III, 483-486): “Cuando la tenebrosa gruta orrenda / del amarillo reino desde arriba / a los mares profundos, i deciende / al lago Estigio oscuro, tanto sobre / los aires con su cima se levanta / la tierra, i con la sombra toca el cielo.” (H-697/892). El modelo de construcción de la imagen-fuente trata también de una montaña, la de los Alpes, que por su grandeza conecta el cielo con la tierra, pero faltándole el significado metafórico amoroso que le atribuye posteriormente Garcilaso, el conjunto queda la invención de éste último, reforzado por su doble empleo a través de la autoimitación.

La imagen virgiliana del agua que nivela su curso a buen ritmo a favor de los hombres, “Ergo iter incoeptum celerant rumore secundo; / labitur uncta vadis abies...” (*Aeneis*, VIII, 90-91), traducida por Herrera “Aceleran al fin con buen agüero / el comenzado curso; por las ondas / el despalmado abete se desliza.” (H-704/As.894), viene indicada como fuente de dos pasajes garcilasianos de la *Égloga II*: “el gran Reno (...) no se mostraba escasso de sus ondas; / antes, con aguas hondas qu’ engendrava, / los baxos igualava, i al liviano / barco dava de mano, el cual, bolando, / atrás iva dexando muros, torres.” (*Égloga II*, 1475-1479), al que relaciona Herrera bidireccionalmente con “El río sin tardança parecía / qu’ el agua disponía’l gran viage; allanava el passage i la corriente / para que fácilmente aquella armada, / qu’ avia de ser güiada por su mano / en el remar liviano i dulce viesse / cuánto el Danubio fuesse favorable.” (*Égloga II*, 1602-1608), por medio de las fórmulas correlativas “Después dize...” / “Antes dixo...”, que comentamos anteriormente. El *caudaloso y claro río* Reno que describe Garcilaso en el primer fragmento de la *Égloga II* cumple con su papel de llevar *bolando* en su barco al herido Fernando hasta “do amanzilla una doncella, / i onze mil más con ella” (*Égloga II*, 1481-1482), mientras que el *favorable* Danubio al que remite en el segundo fragmento corre llanamente y a buen ritmo para que los guerreros puedan remar con facilidad y se reúnan con su armada.

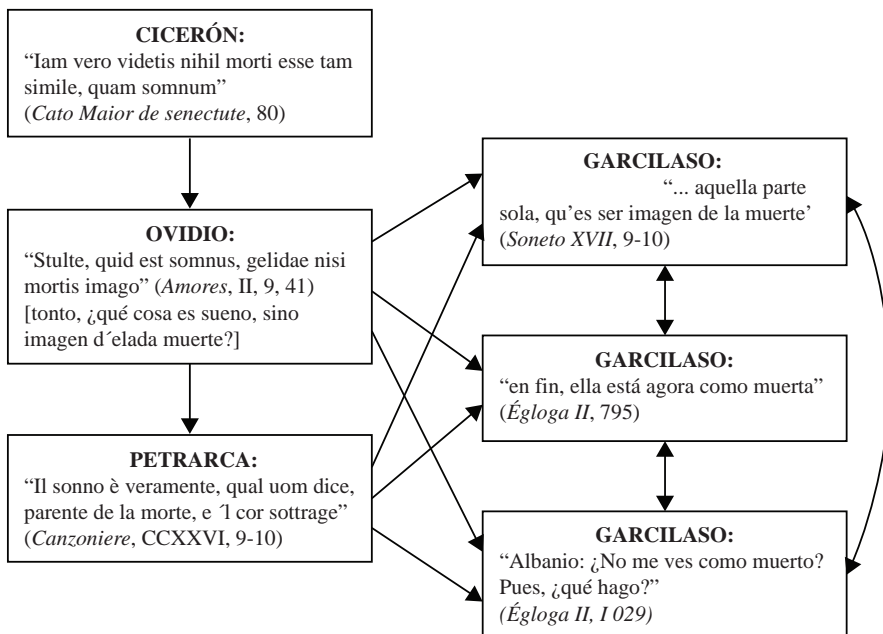
La encantadora imagen auditiva del murmullo de las aguas que convidan al sueño del pasaje garcilasiano “la fuente clara i pura, murmurando, / nos está combidando a dulce trato” (*Égloga II*, 1152-1153) viene comentada por Herrera solamente como metagoge, sin ninguna indicación sobre la autoimitación. Sin embargo, la metáfora del objeto inanimado que, aunque sin ser antropomorfizado, adquiere animación o vida, se repite en la poesía garcilasiana, imitando su fuente en Sannazaro, según lo advierte Francisco Sánchez de la Brozas en su comentario del mismo fragmento: “Sannazaro,

Égloga 2: «Mentr' il mio canto e' l mormorar de l' onde / S' acordano...». Y el mismo Garcilaso: Convida a dulce sueño / aquel manso ruido / del agua que la clara fuente envía." (B-188). *Il mormorar de l'onde* sannazariano viene por lo tanto imitado en la poesía garcilasiana en dos fragmentos, como *la fuente clara i pura murmurando* en el de arriba comentado por Herrera, y como *aquel manso ruido del agua* en el invocado por Francisco Sánchez de los versos 64-66 de la misma Égloga II. Su indicación como autoimitación también en comentarios anteriores a los de Herrera apunta hacia un hábito por no decir tradición de los teóricos de la poesía, quienes por un lado destacan en las autoimitaciones los elementos de la coherencia estilística del poeta mismo que comentan, y por el otro lado las enfatizan y promueven como pautas de hermosura compositiva dirigidas a los imitadores de su contemporaneidad, quienes eran supuestamente los más probables lectores de sus teorías.

Destaca en este grupo la sensación auditiva construida a partir del contraste entre el telón de fondo de un silencio magistralmente escenificado y el suave ruido de un enjambre de abejas que se perfila sobre tal fondo, sensación que el ilustre filólogo Dámaso Alonso llamaba a mitad del siglo pasado "uno de los más grandes aciertos de la literatura española" (Alonso [1950] 1987, 79). Se trata de la conocidísima imagen sonora que logra Garcilaso de la Vega por medio de un simple choque aliterativo entre los sonidos en "s" y la "rr" imitando el zumbido de las abejas en el silencioso paisaje idílico de sus amores. El verso garcilasiano "la solícita abeja susurrando" (Égloga II, 74) viene comentado por Herrera en H-508/As.803 con indicación unidireccional de la autoimitación en los versos "en el silencio solo se escuchava / un susurro de abejas que sonava" (Égloga III, 79-80), que sin embargo no beneficia de ninguna otra adnotación herreriana correspondiente. Herrera remonta en su anotación el fragmento de la Égloga II en el *Beatus Ille* horaciano (*Epodi*, II, 1-38) traducido al castellano por Diego Girón, e imitado posteriormente también por Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana por su *Benditos aquellos* (*Comedieta de Ponça*, XVI-XVII, 121-136), sin que mostrara explícitamente la fuente de la aliteración de Garcilaso. A pesar de ello, Dámaso Alonso (1987 [1950], 79, *Nota 16*) indica como modelo de la imagen auditiva garcilasiana que se encuentra en los dos versos de la Égloga III una aliteración de un pasaje de Virgilio, que, sorprendentemente, según la edición de Gallego Morell de 1966, no viene mencionado por ninguno de los comentaristas garcilasianos del Siglo de Oro: "Hinc tibi quae Semper uicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe leui somnum suadebit inire susurro." (*Bucol.*, I, 53-55). No obstante a fin de cuentas, conforme apunta el egregio crítico literario en la nota a pie de página anteriormente citada, Garcilaso, si bien no plasma aquí originalmente, sí es cierto que trasplanta un paisaje intensamente expresivo en la poesía española.

La imagen poética del *sueño hermano de la muerte*, imitada y autoimitada por Garcilaso, viene señalada por Herrera en tres anotaciones encadenadas. La primera, H-114/As.401, que comenta los versos "aquella parte / sola, qu'es ser imagen de la muerte" (*Soneto XVII*, 9-10), anuncia prolépticamente el tema del sueño que iba a tratar en la Égloga II, y lo explica con muchos detalles. La segunda, H-602/As.854, a la que remite la anterior y que comenta el verso garcilasiano "en fin, ella está agora como muerta" (Égloga II, 795), avisa analépticamente la autoimitación, afirmando Herrera que este verso no hace más que *aludir a lo que dixo antes*, en el Soneto XVII. La tercera

anotación, H-634/As.863, en donde se comenta el verso “Albanio: ¿No me ves como muerto? Pues, ¿qué hago?” (Égloga II, 1029), remite igualmente a la autoimitación de la misma Egloga II, verso 795, comentada en la anteriormente mencionada H-602/As.854. Este complejo juego de indicaciones reforzadas por las indicaciones cronológicas de las fórmulas temporales correlativas viene asimismo sustentado por un complejo entramado de fuentes de la imagen imitada y autoimitada, recogidas de la obra de Cicerón, Ovidio y Petrarca (cuyos versos incluso llega a citar Francisco Sánchez en B-19), que Herrera pone de manifiesto justo desde su primera intervención sobre el tema, en la anotación H-114/As.401, todo lo cual representamos bajo la forma de la siguiente genealogía poética:



Una última imagen poética, empleada por su fuerza persuasiva como lugar poético común a través de las autoimitaciones garcilasianas, es la de la firmeza de la voluntad del enamorado expresada en la unión temporal del cuerpo con el alma mientras dure la vida humana. Se da como promesa convincente en el comienzo de la *Égloga III*: “Aquella voluntad honesta i pura / (...) está i estará en mí tanto clavada / quanto del cuerpo el alma acompañada.” (*Égloga III*, 1-8). Herrera remonta en H-763/As.940 su fuente en el verso virgiliano “dum memor ipse mei, dum spiritus hos reget artus” (*Eneida*, IV, 336) e indica unidireccionalmente su *traslación* por Garcilaso en la *Égloga II*: “Quise bien, i querré mientras rigiere / aquestos miembros del espíritu mío / aquella por quien muero, si muriere.” (*Égloga II*, 161-163), fragmento comentado en otras cuatro anotaciones, entre las cuales la H-518/As.816 también remite al mismo modelo virgiliano, igual que Francisco Sánchez, quien además menciona asimismo la fuente sannazariana (B-142).

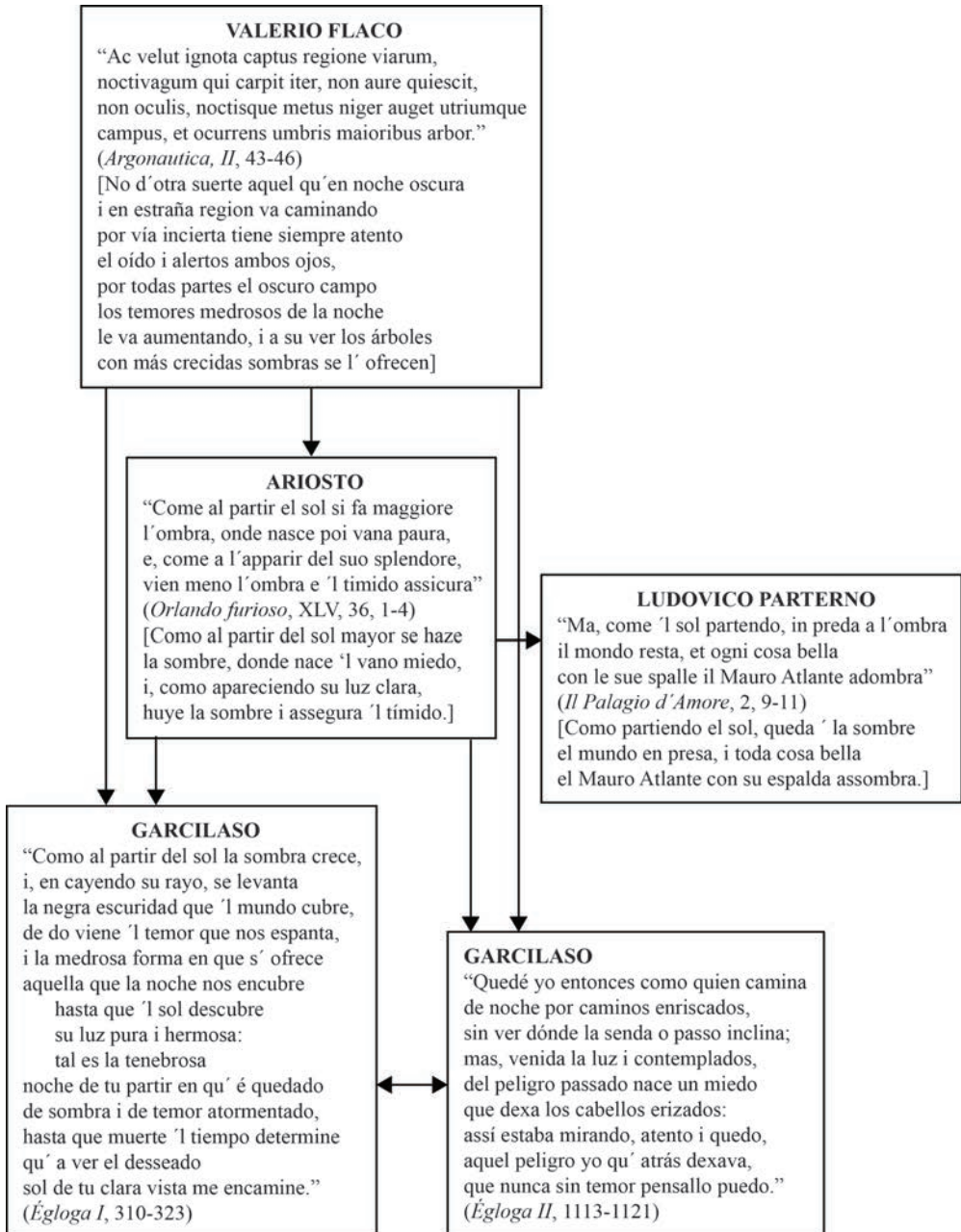
El muchísimo más famoso lugar común poético del *ut pictura poesis* recurre en dos casos de la selección que hace Herrera de la obra de Garcilaso: en la *Égloga II* y *Égloga III*. De los dos fragmentos bastante extensos que desarrollan el *ut pictura*, Herrera solamente indica unidireccionalmente como autoimitación en su anotación al fragmento de la *Égloga II* (H-752/As.919) y comenta en la anotación correspondiente de la *Égloga III* (H-813/As.970-972) los versos de ambos poemas que remiten a la capacidad de la pintura de retratar la realidad como si tuviera vida: “que con mayor viveza no pudieran / estar si ser les dieran bivo i puro” (*Égloga II*, 1750-1751) y “tanto qu’ al parecer el cuerpo vano / pudiera ser tomado con la mano” (*Égloga III*, 271-272). Herrera no indica una fuente o modelo de los dos fragmentos garcilasianos que citamos, sino que apunta hacia el valor de la verosimilitud artística como virtud máxima de las bellas artes que se podría recoger en la poesía a través del lugar común que comenta, subrayando que la fuerza de la pintura consiste principalmente en representar lo fingido como si fuera natural y verdadero (H-813/As.971) y que Garcilaso hace bien en resaltarlo en sus versos. Por ende, más allá del empleo mismo del lugar común del *ut pictura poesis*, los versos de Garcilaso que afirman lo que Herrera considera como mayor virtud de la pintura la verosimilitud y el comentario herreriano que lo resalta es posible que se integren en el arsenal de la invención garcilasiana como pautas canónicas para la nueva poesía, puesto que Herrera deja de legitimar los versos de Garcilaso en la tradición grecolatina o italiana con ejemplos de modelos y de imitaciones de otros versos similares, como ocurre en otros tantos casos, sino que solamente enfatiza su recurrencia dentro de los poemas de Garcilaso. Dicho de otro modo, el mero hecho de resaltar, en la poesía, el valor de verosimilitud de la pintura se vuelve gracias a Herrera en elemento canónico de las nuevas pautas de la hermosura.

El último ejemplo del mismo grupo de lugares poéticos comunes que encontramos entre las autoimitaciones se refiere al tópico persuasivo de la memoria del alma que no quiere recordar los males de amor pasados, y que sin embargo lo hace para contemplarlos y contarlos. El fragmento garcilasiano “¡O cuán de mala gana mi memoria / renueva aquesta istoria!” (*Égloga II*, 753-754) viene comentado por Herrera en H-596/As.848 en donde remite analépticamente y de manera unidireccional a su autoimitación *un poco antes*, en “i por esto Salicio, entera cuenta / te daré de mi mal como pudiere / aunqu’ el alma rehuya i no concienta” (*Égloga II*, 158-160), que por lo demás se anota en H-517/As.816 (y también en B-141) como imitación de Virgilio de “quamquam animus meminisse horret / luctuque refugit” (*Aeneis*, II, 12), que traduce Herrera: “aunqu’ aborrece ‘l animo acordarse / i rehúye con llanto...” (H-517/As.816).

Entre los elementos de la *elocutio*, Garcilaso autoimita 9 expresiones, de las cuales 3 son proverbios o adagios. De las 9 expresiones, 4 no tienen fuentes específicas mencionadas en las anotaciones herrerianas. En lo que concierne la dirección de la indicación, 5 son unidireccionales sin anotación correspondiente, 2 unidireccionales con anotación correspondiente, y los 2 restantes bidireccionales. En cuanto a su contenido poético, en su mayoría las expresiones autoimitadas construyen la estilística de la *contemplatio amoris*, tan presente en el código amoroso de la estética cortesana y neoplatónica.

Uno de los ejemplos más impactantes por las conexiones que hace Herrera es el que desarrolla un verdadero despliegue filosófico a partir de binomios contrastantes,

como día-noche, razón-miedo, amor-memoria. Se encuentra en el fragmento que comienza con el verso “Como a partir el sol la sombra crece” (Égloga I, 310), que indica Herrera en H-484/As.730 que Garcilaso imita de Ariosto, al que a su vez imitó Ludovico Paterno, que el mismo Garcilaso lo volvió a imitar en “Quedé yo entonces...



” (Égloga II, 1113) y que tanto las versiones españolas como la italiana imitan un fragmento de Valerio Flaco. Para más claridad, representamos la genealogía imitativa en el siguiente diagrama:

El resto de las expresiones que utiliza Garcilaso en más de un caso de sus poemas giran alrededor del concepto de *la pérdida de la felicidad paradisiaca* al ser arrastrado en contra de su voluntad por un *amor insano* que no obstante viene a ser descrito como parte de su implacable destino. Así pues, la pérdida de la inocencia se expresa en contextos como el en que reflexiona Garcilaso que la transformación del amor en odio sería capaz de anular la tristeza y el sufrimiento amoroso y *devolverle al alma su naturaleza primordial de la alegría*: “en un punto remueve la tristura, / convierte’n odio aquel amor insano, / i restituye’l alma a su natura” (Égloga II, 192-194), comentado por Herrera en H-647/As.866 en donde indica unidireccionalmente su autoimitación inmediatamente posterior: “que volvió el alma a su naturaleza” (Égloga II, 1127). La idea del *juramento de amor violado* que permanece sin castigo por la divinidad viene reflejada en los versos garcilasianos “¡O Dios! ¿por qué siquiera, / pues ves desde tu altura / esta falsa perjura / causar la muerte d’un estrecho amigo, / no recibe del cielo algún castigo?” (Égloga I, 91-95), comentados por Herrera en H-445/As.705, en donde indica unidireccionalmente la autoimitación en “¡A ninfa desleal! ¿dessa suerte / se guarda el juramento que me diste?” (Égloga II, 865-866). Tamayo de Vargas identifica en T-93 la fuente de la falsa perjura en Ovidio: “Iupiter e coelo periuria ridet amantum” (*Ars amandi*, I, 633).

Al mismo campo semántico pertenecen las autoimitaciones que señala Herrera unidireccionalmente en H-222/As.515, por medio de las cuales identifica la misma expresión relativa a *las fuerzas implacables del áspero destino* en dos fragmentos de Garcilaso: “fuerças de mi destino me traxeron” (*Canción IV*, 22) y “i aquel fiero destino de mis daños” (Égloga II, 169), y en H-546/As.827, en donde identifica también de manera unidireccional la expresión relativa a *la velocidad de la pérdida de los bienes* que uno tiene y considera suyos en dos versos de Garcilaso: “Junto todo mi bien perdí en un’ora” (Égloga II, 336) y “Pues en un’ora junto me llevastes” (*Soneto X*, 9).

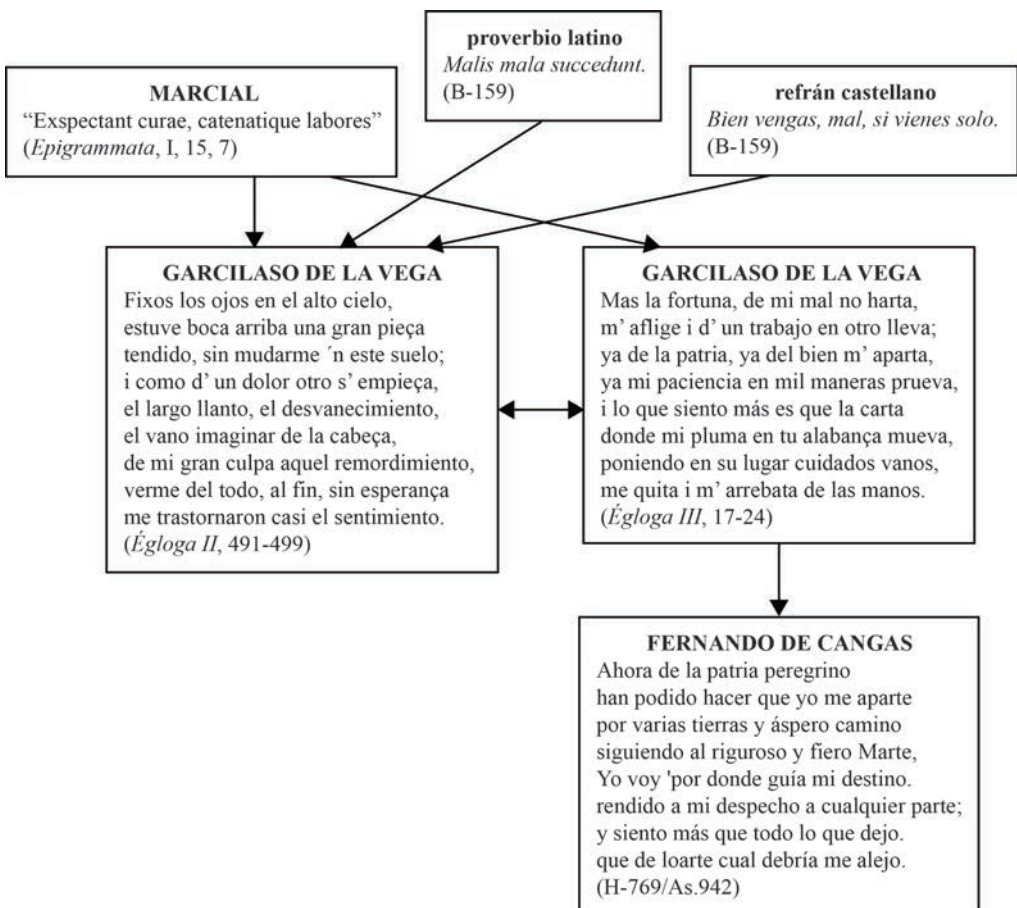
La repentina e irreversible pérdida de la felicidad paradisiaca y de la alegría del alma al empezar las penas y el sufrimiento profundo que el amor insano le provoca al yo poético de los poemas garcilasianos conlleva en última instancia asimismo a *la pérdida de la esperanza*, ya irremediabilmente cansada, reflejada en expresiones similares, tal y como lo pone de manifiesto Herrera bidireccionalmente en H-31/As.303 y H-400/As.655, donde identifica la autoimitación por medio de las fórmulas “Él mesmo...” e “Imitación de...” respectivamente, en otros dos fragmentos de los poemas de Garcilaso: “Un rato se levanta mi esperança, / tan cansada d’averse levantado” (*Soneto IV*, 2) y “si no lo fabrico i no lo renuevo / da consigo en el suelo mi esperança / tanto qu’ en vano a levantalla pruevo” (*Elegía II*, 163-165). En ambos casos Herrera no señala la fuente de la expresión relativa a la pérdida de la esperanza en otros escritores antiguos o contemporáneos suyos.

Hemos dejado para el final un grupo de tres autoimitaciones que reiteran expresiones en segmentos poéticos más bien independientes, puesto que son inspiradas en refranes o adagios. Son autoimitaciones que contribuyen a la misma construcción metafórica del mal de amores y de su contemplación neoplatónica, a la que la sabiduría popular, recogida en escritos antiguos o contemporáneos de Garcilaso, aporta expresiones dignas

de ser recogidas en el arsenal poético del canon de los humanistas. Así pues, en H-388/As.652 Herrera comenta el verso garcilasiano “acrecentar en la miseria un dedo” (*Elegía II*, 114) e identifica su autoimitación en “Amor quiere que calle; yo no puedo / mover el passo un dedo sin gran mengua” (Égloga II, 367-368), remitiendo a la vez al adagio latino “ne digitum quidem” (Cicerón, *De finibus bonorum et malorum*, III, 17, 57).

La fuerza con la cual el enamorado se ve violentado hacia sus penas amorosas viene expresada en las autoimitaciones que se refieren a la expresión *arrastrar/tornar por los cabellos*, que Herrera señala bidireccionalmente en H-43/As.312 y H-220/As.515 a partir de los fragmentos garcilasianos “allí por los cabellos soi tornado” (*Soneto VI*, 4) y “pues soi por los cabellos arrastrado” (*Canción IV*, 7). La expresión se inspira, según lo apunta Herrera mismo, en el adagio *traer por los cabellos*, que el *Diccionario de Autoridades* explica en su sentido metafórico por la violencia con que alguno es violentado a hacer una cosa que otro le manda (As. *Nota I*, 312).

La expresión *trabajos encadenados*, que traduce Herrera del verso de Marcial “Exspectant curae, catenatique labores” (*Epigrammata*, I, 15, 7), viene imitada por



Garcilaso en dos ocasiones, en “i como d’un dolor otro s’empieça” (Égloga II, 494) y en tercera octava de la Égloga III imitada, según lo indica Herrera, por Fernando de Cangas.

La autoimitación la señala Herrera unidireccionalmente en su comentario al fragmento anteriormente citado de la *Égloga III* en H-769/As.941, en donde también indica su fuente en Marcial y la imitación posterior de la entera octava garcilasiana por Fernando de Cangas, quien, como se puede observar, a pesar de reiterar el tema del alejamiento obligado de la escritura de poemas amorosos por culpa de los deberes de la guerra, sin embargo no mantiene la expresión de Marcial. Francisco Sánchez en su anotación correspondiente de la misma octava de Garcilaso indica la misma fuente en Marcial (B-228), mientras que en su comentario al verso de la Égloga II señala además una fuente en un proverbio latino, *Malis mala succedunt*, y en uno castellano, *Bien vengas, mal, si vienes solo* (B-159). En todo caso se puede notar con bastante facilidad el ímpetu de ambos comentaristas tanto de promover entre las pautas canónicas de la poesía nueva la herencia de Marcial y de los refranes correspondiente con vistas a la fijación en la *elocutio* poética de la expresión de los *trabajos encadenados*, como también su empeño en probar las múltiples, casi inagotables posibilidades estilísticas de exploración y variación de tal expresión sobre la base del mismo tipo de encadenamiento lógico y estructural de verbos y sustantivos como *empezar/llevar* y *dolor/trabajo*, según se puede ver en las autoimitaciones garcilasianas comentadas. Sobre el fondo del valor elocutivo, Herrera no pierde la ocasión, con su cita de Fernando de Cangas, de poner de manifiesto una vez más el tema tan actual en su época de la dualidad de las armas y las letras que se da sobre todo en la figura del poeta cortesano noble y guerrero, de la cual Garcilaso de la Vega era y sigue siendo conocido como ejemplo egregio.

La teoría herreriana de la imitación, en sus dos vertientes retórico-poéticas de la *inventio* y de la *elocutio*, contribuye a la configuración de la idea de que las posibilidades de la invención y de la elocuencia poéticas son inagotables, en clara contradicción con el conocidísimo *nihil sub sole novum*. Herrera no ve ningún obstáculo en poder innovar tanto en la *materia artis*, como en la estilística, sino todo lo contrario, la innovación es la vía única hacia el nuevo canon de la creación poética en castellano, justo por su posibilidad de alterar *ad infinitum* los modelos de la imitación. Desde tal punto de vista, los ejemplos de la autoimitación garcilasiana son tal vez los más elocuentes, por su capacidad de mostrar las dinámicas posibles a través de la reformulación estilística imitativa justo en el interior de la obra de un mismo poeta.

Dicho de otro modo y para concluir, según el ímpetus herreriano que aboga por una imitación activa con fuerte validación, tanto en la tradición histórica, como en la creación poética de su siglo, las autoimitaciones garcilasianas, que consideramos cumbre de esta tendencia de ratificar unas pautas estéticas como referente cultural común sobre el telón de fondo de un petrarquismo ya hegemónico, funcionan como mecanismo canonizador de un *corpus* poético renacentista y aún más, como referente importante para la profesionalización del papel de escritor canónico.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso. 1987 [1950]. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cicerón, Marco Tulio. 2003. *De finibus bonorum et malorum / De los fines de los bienes y de los males*. Libros III-V. Edición de Julio Pimentel Álvarez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria.
- Herrera, Fernando de. 1966. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Edición de Antonio Gallego Morell. Granada: Universidad de Granada.
- Herrera, Fernando de. 2001. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra. [As.].
- López Bueno, Begoña (ed.). 2008. *El canon poético en el Siglo XVI*. VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 21-23 de noviembre de 2006), organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro). Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Montero, Juan. 1997. "Las anotaciones, del texto al lector", en Begoña López Bueno (ed.), *Grupo P.A.S.O., Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Encuentro internacionales sobre la poesía del siglo de oro, Colección Literatura, nr. 33. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. p. 91-105.
- Petrarca, Francesco. 2011. *Canzoniere/Cançonierul*. Traducere de Eta Boeriu. Ediție bilingvă îngrijită de Corina Anton. București: Humanitas.
- Ramos Jurado, Enrique, Ángel. 2006. *De Platón a los neoplatónicos: escritura y pensamiento griegos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Rico, Francisco. 2002. *El sueño del humanismo. De Erasmo a Petrarca*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2003. *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*. Madrid: Castalia.
- Ynduráin, Domingo. 2006. *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*. Edición al cuidado de Consolación Baranda, María Luisa Cerrón, Inés Fernández-Ordóñez, Jesús Gómez y Ana Vian. Madrid: Cátedra.

Cristina VARGA
(Universidad “Babes-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

Características formales de la subtitulación para la televisión en Rumanía

Abstract: (General and Specific Features of Subtitling in Romania) Audiovisual translation, rather than other language transfer modalities, is constrained and shaped by a complex set of rules. In order to obtain a good quality of the AVT, the professionals of the field may know and apply these constraints, which are considered the most challenging of all. As a subtitling country, the majority of the AVT professionals in Romania are subtitlers, thus the most used set of norms in our country is represented by the constraints of subtitling. In general, in Romanian television, the subtitlers follow the general set of rules, applied in Europe. Nevertheless, direct analysis of the subtitles reveals some specific features that individualise the subtitling practice in Romania as opposed to the practice in other countries. The current paper deals with the description of the specific features of subtitling for television in Romania and is based on the analysis of the empiric data we collected from the regional, national, and international televisions broadcasting in our country. Our analysis will focus on three major questions: Which is the set of general formal constraints subtitlers apply in Romanian television channels? Which are the specific formal features of subtitling in Romania? We will analyse the empiric data within the following theoretical framework: Gottlieb (1997, 2001, 2005), Ivarsson&Caroll (1998), Karamitroglou (1998, 2000), Diaz-Cintas (2003, 2007, 2012), Pedersen (2010, 2011), Bartoll (2015).

Keywords: subtitling, constraints of subtitling, parameters of subtitling, subtitling in Romania, subtitling for television

Resumen: En el campo de la traducción, la traducción audiovisual es la que más se sigue desarrollando en el presente y atrae cada vez más a profesionales. A diferencia de otros tipos de traducción, la audiovisual es también la que está más sometida a normas que rigen su fondo y su forma. Un sistema complejo de limitaciones imprescindibles condiciona este tipo de traducción y la transforma en uno de los entornos más desafiantes para el profesional del campo. En Rumanía, la subtitulación sigue las normas generales impuestas por el entorno audiovisual de la difusión de los subtítulos pero, al mismo tiempo, presenta una serie de rasgos específicos al espacio cultural y al idioma al que se traduce. En el presente artículo nos proponemos analizar y describir la manera en la que se subtitula en Rumanía para la televisión, contrastando las normas generales que rigen la subtitulación con la práctica de la misma, tal como se presenta en la pantalla, en varias cadenas de televisión nacionales, regionales e internacionales que emiten en nuestro país. En la presente investigación nos proponemos contestar a las siguientes preguntas: ¿Cómo se subtitula en Rumanía? ¿Cuáles son las normas generales de la subtitulación que más se aplican? ¿Cuáles son los rasgos específicos de la subtitulación en Rumanía? El método de investigación se basa en el análisis de datos empíricos recogidos de las cadenas de televisión regionales, nacionales e internacionales, contrastados con las normas generalmente aceptadas en la traducción audiovisual en Europa. El marco teórico en el que se basa nuestro estudio está formado por los trabajos de estudiosos como: Bartoll (2010; 2015), Orero (2012), Diaz-Cintas (2010), Gambier (2009), Gottlieb (2005), Karamitroglou (1998) etc.

Palabras clave: subtítulos; normas de subtitulación; parámetros de la subtitulación; subtitulación en Rumanía; subtitulación para la televisión

1. Introducción

En los trabajos de investigación académica, a la hora de hablar sobre la traducción audiovisual en Europa, los expertos suelen distinguir entre países de subtitulación y

países de doblaje. También es habitual observar como varios autores, Baker&Malmkjær (1998), Karamitroglou (2000), Gambier&Gottlieb (2001), Díaz Cintas&Remael (2007), Pedersen (2011) mencionan una lista parcial de países europeos que pertenecen al grupo denominado “*subtitling countries*”. Dichos estudios no incluyen Rumanía entre los países de subtitulación, lo más probable por falta de información. Sin embargo, otras investigaciones (Díaz Cintas 2003a; Gottlieb 2008; Downey 2008; Chalaby 2009, Varga: 2016) recogen esta información y citan Rumanía entre los países europeos que utilizan la subtitulación como modalidad principal de traducción audiovisual.

Pese a una tradición de más de 60 años en la práctica del subtitulaje la investigación académica en este campo sólo empieza a desarrollarse en nuestro país. En la última década se han publicado varios estudios en relación con aspectos de importancia de la traducción audiovisual en Rumanía, pero todavía se conocen de manera muy superficial las características específicas del entorno rumano.

Los estudios de subtitulación en rumano publicados hasta la fecha se basan más en la bibliografía internacional y parten del supuesto que en Rumanía se aplican rigurosamente las características formales generales aplicadas en Europa sin analizar si esta afirmación se corresponde en la realidad con la actividad profesional.

Dado el hecho de que, a diferencia de otros tipos de traducciones, la subtitulación está sometida a un sistema complejo de normas y limitaciones nuestra investigación tiene como punto de partida la pregunta si en Rumanía la subtitulación realmente sigue las normas generales sin presentar aspectos particulares, variaciones o adaptaciones locales. Esta pregunta surge en el contexto de la publicación de varios estudios (Pedersen 2016; Karamitroglou 2000; Awedyk 2013) que sugieren la presencia de rasgos específicos de la subtitulación en diferentes países y que reflejan el hecho de que, a nivel nacional, sea por la situación lingüística sea por la situación cultural, la subtitulación varía en la actividad profesional según varios factores.

Nuestra hipótesis de partida es que, al igual que en otros países europeos, en Rumanía, la subtitulación sigue de una forma general las normas impuestas por el entorno audiovisual pero, al mismo tiempo, ha ido desarrollando en la actividad profesional una serie de rasgos específicos.

En el presente artículo nos proponemos analizar y describir las características formales de la subtitulación para la televisión en Rumanía, contrastando las normas generales mencionadas por la bibliografía de especialidad con los aspectos prácticos, observados en la subtitulación de varias cadenas de televisión nacionales, regionales e internacionales que emiten en nuestro país.

En la presente investigación nos proponemos contestar a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las características formales de índole general utilizadas en la subtitulación en Rumanía? ¿Cuáles son los rasgos específicos que individualizan la subtitulación en nuestro país? ¿Cuáles son los errores formales más frecuentes que se encuentran en los subtítulos para la televisión en el entorno rumano?

El resultado de la presente investigación consistirá en una descripción detallada de las características formales de la subtitulación para la televisión en Rumanía, un tema que se analiza por la primera vez en el entorno de la traducción audiovisual de nuestro país. Dicha descripción está basada en datos empíricos y permitirá a los especialistas del audiovisual, a los profesionales del campo, a los profesores y a los estudiantes

interesados tener una visión específica de los aspectos formales de la subtitulación de nuestro país en vista de la investigación académica, de la formación profesional o de la salida profesional.

2. Metodología del trabajo

Para llevar a cabo la investigación prevista se ha elaborado una metodología de trabajo adecuada a los objetivos y al contexto académico. Dicha metodología consiste fundamentalmente en contrastar las características formales de la subtitulación de tres fuentes diferentes: una primera fuente sería la bibliografía de especialidad, la segunda fuente viene de la industria del audiovisual y consiste en la guía de estilos publicada por *Netflix Romania* (<https://www.netflix.com/ro/>), una de las cadenas de televisión que estuvo reclutando subtítuloadores rumanos a través del Internet durante el 2017 y por último, utilizaremos un corpus de datos empíricos obtenidos a través de la observación directa de los subtítulos.

Para una buena gestión de la investigación se ha decidido llevar a cabo el trabajo en varias etapas. Asimismo en primer lugar se ha establecido un marco teórico sólido formado por estudios de referencia que describen las características generales de la subtitulación. La lista de trabajos teóricos incorpora los estudios de Ivarsson&Carroll (1998), Gottlieb (1997, 2001, 2005 y 2008), Karamitroglou (1998, 2000), Díaz Cintas (2003a, 2003b, 2007, 2012), Bartoll (2015).

Una segunda etapa en el trabajo ha sido recopilar una lista de características formales de la subtitulación basadas en el marco teórico mencionado y que son generalmente aceptadas por los especialistas tanto a nivel internacional como en nuestro país.

La siguiente etapa del trabajo de investigación ha enfocado las características formales de la traducción audiovisual en Rumanía de la perspectiva de la industria del audiovisual, o sea, de las cadenas de televisión directamente involucradas en el proceso de subtitulación. La fuente de datos oficiales utilizada ha sido la guía de estilos *Timed Text Styles Guidelines* publicado por la cadena *Netflix Romania* en su página web.

Para completar el panorama de las características formales de la subtitulación en Rumanía, los datos ya obtenidos se han completado a través de la observación empírica. El periodo de observación con una duración de 3 meses ha analizado los rasgos formales de la subtitulación en rumano de 25 emisoras nacionales e internacionales de televisión¹. Durante el proceso de observación, los datos empíricos se han apuntado en fichas de observación mencionándose datos como la cadena TV, el título del programa, la duración del programa, los rasgos observados y se han apuntado también ejemplos ilustrativos. En las fichas de observación se han apuntado tanto los rasgos generales de la subtitulación seguidos por las cadenas TV como los aspectos distintivos que aparecen de manera sistemática y recurrente en la subtitulación de las cadenas TV mencionadas y que se han considerado, dada su recurrencia, como rasgos específicos de la actividad profesional de Rumanía.

¹ La lista de las emisoras de televisión analizadas es la siguiente: *TVR1/TVR2, ProTV, Antena1, PrimaTV, ProCinema, NaționalTV, Realitatea, FilmCafe, HappyChannel, TLC, TVPaprika, Paramount Channel, AXN, AXNwhite, AXNspin, AMC, TNT, TV1000, SundanceTV, Digi Animal World, FilmBox, Viasat History, National Geographic, DOQ, Idx.*

La última etapa de la investigación consiste en contrastar los datos teóricos con los datos empíricos recogidos y así obtener una lista de características formales de la subtítulos en Rumanía. En esta lista se podrán observar cuales son los aspectos formales de la subtítulos en nuestro país que siguen las normas generales y cuales son los aspectos individuales que hacen que la subtítulos en Rumanía sea distinta.

3. Parámetros generales de la subtítulos

Las normas que rigen la subtítulos como modalidad de la traducción audiovisual se han descrito por investigadores académicos, por empresas involucradas en la subtítulos profesional y a veces por organismos gubernamentales. Según apuntan varios autores (Ivarsson&Caroll 1998; Karamitroglou 1998, Dias-Cintas 2003, Pedersen 2011, Bartoll 2015), la subtítulos sigue unas reglas generales pero también existe mucha variación en la actividad profesional según el país (Karamitroglou 2000; Awedyk 2013; Pedersen 2016). Sin embargo, todos los autores están de acuerdo que a la hora de describir las características formales de la subtítulos se pueden distinguir tres clases: *características espaciales*, *características temporales* y *características ortotipográficas*. A continuación utilizaremos esta clasificación para examinar y comentar las características formales que determinan la conformación de los subtítulos en Rumanía.

a. Características temporales

Un primer parámetro temporal se refiere al *tiempo mínimo/máximo de permanencia en la pantalla*. En este aspecto los autores consultados coinciden mencionando una duración máxima de 6 segundos (Karamitroglou 1998, Díaz Cintas 2003; 2012, Bartoll 2015). En cuanto a la duración mínima, se menciona 1 segundo, con la observación que la duración mínima ideal sería de 1,5 segundos (Karamitroglou 1998 y Díaz Cintas 2003). En lo que concierne la duración media en la pantalla, Karamitroglou (1998) aprecia unos 3,5 segundos mientras que Bartoll (2015) menciona que la limitación temporal viene dada por el ritmo discursivo.

La duración del *cambio de subtítulos* se aprecia de manera diferente en los estudios consultados y son de 0,25 segundos (Karamitroglou, 1998), 150 milisegundos o 3 fotogramas (Bartoll, 2015) y de entre 3 y 6 fotogramas, o sea 1/6 segundos en el caso de Díaz Cintas (2003).

La *sincronía* es un aspecto en el que se puede observar que se han producido cambios. Asimismo, si en estudios más antiguos (Karamitroglou, 1998) se afirma que los subtítulos no se tienen que sincronizar, los estudios más recientes (Díaz Cintas, 2003; 2012 y Bartoll, 2015) coinciden en que la sincronía es un aspecto importante y que el texto y la imagen de la película se tienen que sincronizar rigurosamente.

En lo que tiene que ver con el *ritmo de lectura a la pantalla*, se aprecia que un espectador medio puede leer unos 70 caracteres en 5-6 segundos y un máximo de 72 caracteres en 6 segundos (Bartoll, 2015), mientras que Díaz Cintas (2003) menciona 7-8 palabras en 4 segundos (subtítulo de una línea) y 14-16 palabras en 6 segundos (subtítulo de dos líneas). Sin embargo en su estudio de 2012, Díaz Cintas menciona un ritmo de lectura de 70 caracteres en 6 segundos.

b. Características espaciales

Las características espaciales tienen en cuenta el número de caracteres y espacios que se pueden usar en la pantalla. Dado el enfoque del presente análisis se han tenido en cuenta las características generales, encontradas en la subtitulación de cine, TV y DVD, sin mencionar las características de la subtitulación de Internet (Díaz Cintas, 2012) que tiene rasgos específicos.

Por lo tanto, en la subtitulación de la televisión los parámetros espaciales son: *el número de líneas, ubicación de los subtítulos, número de caracteres por línea, tipo de letra y el color de los subtítulos.*

El número de líneas de subtitulación para la televisión puede ser de una o dos líneas y en este aspecto coinciden todos los autores consultados.

La ubicación de los subtítulos según Karamitroglou (1998) está en la parte inferior de la pantalla mientras que Díaz Cintas (2003) matiza más mencionando que, en ciertos casos, los subtítulos pueden estar ubicados en la parte superior de la pantalla. El *posicionamiento de los subtítulos* es, en general, alineado al centro de la pantalla (Karamitroglou, 1998) y Díaz Cintas (2003, 151) menciona como alternativa posible, la justificación a la izquierda de los subtítulos.

El número de caracteres y espacios para la subtitulación varía en los estudios consultados. Asimismo, Karamitroglou menciona un intervalo numérico de entre los 35 y los 40 caracteres (espacios incluidos) mientras que Bartoll (2015, 116) menciona que el número de caracteres puede variar entre 20 y 40 caracteres pero que las empresas prefieren 36 caracteres en una línea y, por lo tanto 72 caracteres en un subtítulo de dos líneas. Podemos observar que Díaz Cintas (2003) menciona 28-40 caracteres por línea, recomendando 35 caracteres por línea mientras que en su estudio del 2012 menciona como característica general de la subtitulación un intervalo de entre 35 y 39 caracteres por línea.

Los tipos de letras que se suelen utilizar en la subtitulación son las letras sin serif. Karamitroglou (1998) menciona *Arial*, Bartoll (2015) sugiere *Arial*, *Tahoma* y *Verdana* y Díaz Cintas, en su estudio del 2003, se refiere a *Helvetica*, *Arial* y *Times New Roman*, mientras que en el estudio del 2012 habla de *Arial* y *Helvetica*.

Dado que la subtitulación para la televisión es monocroma, *el color del subtítulo* parece un aspecto menos importante. La variación observada en el color de los subtítulos en diferentes países hace que este aspecto sea también parte importante de las características formales de la subtitulación. Asimismo, los estudios consultados mencionan que los subtítulos monocromos pueden aparecer en *blanco* y/o en *amarillo*, según el país, uno o los dos colores siendo aceptados. También, Karamitroglou (1998) menciona la posibilidad de mostrar los subtítulos con un fondo de pantalla de color negro o gris.

c. Características ortotipográficas

Las características ortotipográficas se refieren a las convenciones de la subtitulación en cuanto al uso de diferentes estilos de letra, el uso de las mayúsculas y de algunos símbolos junto con el uso a la pantalla de los signos de puntuación.

Dada la multitud de característica ortotipográficas, en este estudio nos limitamos sólo a los aspectos más relevantes para la descripción de las características formales

específicas de la subtitulación para la televisión en Rumanía. Por lo tanto, tomaremos en cuenta el *uso de las cursivas, el uso del punto final, del guion, de las comillas, de los puntos suspensivos y de los signos de interrogación y de exclamación.*

Las cursivas se usan en los subtítulos para indicar una voz en off, o un mensaje transmitido por un medio de comunicación (teléfono, radio, Internet, carta etc.). También se escriben en cursivas las palabras extranjeras y las letras de las canciones (Karamitroglou 1998; Bartoll 2015, Díaz Cintas 2003).

El guion (-) se usa al principio de cada réplica de un personaje, cuando dichas replicas aparecen juntas a la pantalla. Según Karamitroglou (1998) el guión viene seguido por un espacio libre. En el caso de las palabras compuestas con guión, el guión no se separa por espacio libre de las palabras que une.

Los puntos suspensivos (...) se usan al principio de un subtítulo, cuando el mensaje es la continuación de un subtítulo anterior (Karamitroglou, 1998), también al final de unas frases inacabadas o en el caso de las interrupciones dialogales (Bartoll 2015; Díaz Cintas 2003).

El punto final (.) se usa normalmente después del último carácter de un subtítulo para indicar el final de la frase. El uso del punto final en medio del subtítulo no es una práctica recomendada (Bartoll 2015, 126).

Los signos de interrogación y de exclamación (!?) indican una pregunta, una orden o una petición. Se insertan después del último carácter del subtítulo (Karamitroglou 1998).

Las comillas inglesas (“...”) se usan como en los textos impresos y marcan una cita. Karamitroglou (1998) recomienda limitar su uso.

Se puede observar como las características generales de la subtitulación para la televisión, cinema y DVDs suelen variar ligeramente sin presentar diferencias mayores de un autor a otro o de un espacio cultural al otro. A continuación, esta lista de características formales nos servirá para contrastar las características específicas de la subtitulación profesional de Rumanía.

4. Características generales de la subtitulación en Rumanía

Varios estudios de subtitulación (Karamitroglou 2000; Pedersen 2011 y Avedyk 2013) se refieren a los aspectos particulares de la subtitulación en varios países. Siguiendo esta línea de estudios, nuestra investigación viene de aportar información específica sobre las características de la subtitulación para la televisión en Rumanía.

Para ello, en este apartado presentaremos el punto de vista de la industria del audiovisual que consiste en una serie de requisitos publicados por la cadena *Netflix Romania* en el 2016, en su página web. Se trata de una guía de estilos para el uso de los subtituladores que quieren colaborar o trabajar para dicha cadena de televisión.

4.1 Requisitos de la industria

En primer lugar, tenemos que observar que la industria del audiovisual es un factor importante que puede influenciar la traducción audiovisual de un país. Por ejemplo, Avedyk en su artículo publicado en 2013 menciona la influencia que ejercen los canales de televisión sobre la homogeneización de los subtítulos en los países

escandinavos, a pesar de la existencia de unas características formales locales².

En el caso de la subtitulación, se puede observar como la cadena de televisión *Netflix Romania*, por el intermedio de su guía de estilos *Timed Text Styles Guideline* publicado, en su página web de reclutamiento de subtituladores en Rumanía, presenta unos requisitos formales en cuanto a la subtitulación de sus programas. En el presente apartado, comentaremos las características *temporales, espaciales y ortotipográficas* contrastando las similitudes y las diferencias con las características formales encontradas en la bibliografía de especialidad.

a) Características temporales

El *ritmo de lectura* del espectador propuesta por Netflix es 17 caracteres por segundo en los programas para audiencias generales y 13 caracteres por segundo en los programas para los niños.

b) Características espaciales

El número de líneas por subtítulo es de máximo dos líneas. Lo que coincide tanto con las características generales de la subtitulación como con las características de los subtítulos para la televisión en rumano.

El *número máximo de caracteres por línea* propuesto por Netflix es el más alto encontrado hasta ahora en la bibliografía consultada. Se trata de 42 caracteres por línea lo que supone la aparición de subtítulos extremadamente largos de unos 84 caracteres por un subtítulo de dos líneas.

El *tipo de letra* propuesto por la cadena de televisión es Arial y *el color de los subtítulos* es el blanco. Lo que entra en los parámetros generales de la subtitulación y concuerda con la práctica profesional habitual de nuestro país.

c) Características ortotipográficas

Las características ortotipográficas son las que más preocupan a la cadena de televisión y, por lo tanto en la guía de estilos *Timed Text Style Guide* se les dedica una mayor extensión que en el caso de las demás características.

Asimismo, *los puntos suspensivos (...)* se usan sólo para marcar interrupciones y pausas en la comunicación. No se insertan espacios libres antes de los puntos suspensivos y estos no se utilizan para marcar la continuación de la comunicación en otro subtítulo. En este aspecto, Netflix se acerca a las características de la subtitulación en Rumanía.

El uso de *las cursivas* es bastante amplio en la guía de estilos *Timed Text Style Guide* y abarca 6 situaciones concretas cuando en los subtítulos se tendrían que usar las cursivas. Bajo este aspecto, la cadena *Netflix Romania* muestra una preocupación especial para este aspecto en la misma línea con las características generales de la subtitulación. Sin embargo, dado el uso escaso de las cursivas en todas las cadenas de televisión que emiten en Rumanía, sería inhabitual para el espectador rumano ver subtítulos en cursivas en tantos casos.

² Dicha práctica se puede hallar también en Rumanía pero en el caso del doblaje. Por ejemplo, antes del 1989 el doblaje era una práctica muy escasa en nuestro país, mientras que, en los años '90, las cadenas internacionales para niños impusieron el doblaje como única modalidad de traducción audiovisual de los programas para las audiencias jóvenes en contra de la opinión pública general.

El guion (-) marca el comienzo de la réplica de un personaje y se separa del texto por un espacio. El uso del guion no difiere de su uso en la subtitulación en rumano y, por lo tanto, no aporta ningún cambio a la actividad profesional habitual.

En cuanto a la puntuación se refiere, la guía de estilos de *Netflix* sólo menciona el hecho de que los signos de interrogación y de exclamación no se tienen que separar por un espacio del texto sin mencionar nada más. Esta indicación va en consenso con las características generales de la subtitulación tal como son presentadas en la bibliografía consultada pero se alejan de la práctica de la subtitulación en Rumanía tal como se verá en el siguiente apartado.

Una última indicación se refiere al uso de las comillas. Un aspecto que consideramos positivo es el requisito de que el subtitulador use las *comillas rumanas* („...”) y para una cita dentro de una cita («...») use las *comillas españolas*. Sin embargo el segundo caso sería un uso excepcional, dada la escasez de situaciones en las que a la pantalla pueda aparecer una cita dentro de una cita. El uso de las comillas, tal como está mencionado por la guía de estilos, sigue las características formales generales de la subtitulación que requieren que el texto respete las normas de ortografía y de puntuación del idioma en el cual se subtitula. Sin embargo, este requisito va en contra de la práctica de la subtitulación de Rumanía donde se usan sin excepción alguna las *comillas inglesas* (“...”).

Netflix muestra también una atención especial a los *caracteres especiales* del rumano y, por lo tanto, ha indicado claramente el tipo de caracteres que se pueden usar en los subtítulos. Asimismo, se recomienda usar \$, ș, Ț, ț con una cedilla y no la variedad de caracteres con coma. Para evitar cualquier equivocación en este aspecto, se menciona también la codificación *Unicode* de los caracteres especiales mencionados.

Para concluir, podemos observar que las características formales de la subtitulación para *Netflix* se acercan en su mayoría a las características generales mencionadas por los estudios académicos pero que también existen excepciones que se acercan más a la práctica habitual de la subtitulación en Rumanía.

4.2 Análisis de los datos empíricos

En Rumanía, la ley del audiovisual no dispone de una normativa detallada sobre la subtitulación y sólo menciona las situaciones cuando es imprescindible traducir el contenido audiovisual emitido por las cadenas de televisión. Por lo tanto, cada cadena de televisión tiene la posibilidad de usar las características formales de la subtitulación que considera idóneas.

En la práctica, todas las cadenas de televisión disponen de una guía de estilos propia que describe las características formales de la subtitulación que se aplican para el contenido audiovisual de cada cadena en particular. Se trata de un documento interno, propiedad de la cadena en cuestión e, incluso si se puede consultar por investigadores ajenos, su contenido está protegido por la ley de los derechos de autor.

Dada la situación, el investigador del audiovisual no puede hacer referencia a ninguna guía de estilos interna de las cadenas de televisión de Rumanía. Por lo tanto, para describir las características formales utilizadas en la subtitulación de nuestro país, la alternativa al alcance del investigador es observar la subtitulación directamente

a la pantalla y apuntar todas las características formales y las peculiaridades de la subtitulación.

Asimismo, en un periodo de 3 meses durante el 2017, se ha analizado la subtitulación de 25 cadenas de televisión que emiten en Rumanía y, por lo tanto, podemos afirmar que las características formales de la subtitulación para la televisión en nuestro país caen en tres categorías: *a) uso de las características formales documentadas en la bibliografía; b) uso de características formales específicos al entorno rumano y c) errores formales de subtitulación.*

La primera categoría incluye las características formales que coinciden con las características documentadas en el marco teórico del presente artículo. En la segunda categoría incluimos las características formales de la subtitulación que se alejan de las características documentadas por la bibliografía de especialidad pero que no se pueden considerar errores de subtitulación dada su recurrencia y su presencia sistemática a la pantalla de todas o de la mayoría de las cadenas de televisión del país. Y, por último, la tercera categoría de características, formada por errores de subtitulación, aspectos recogidos durante el proceso de observación empírica y cuya presencia a la pantalla es accidental y no sistemática.

El conjunto de estas características nos dará una imagen más completa del aspecto formal que tienen los subtítulos para la televisión en Rumanía.

a. Características temporales

El tiempo máximo y mínimo de permanencia en la pantalla en las cadenas de televisión que emiten en Rumanía respectan las características generales de 1 segundo tiempo mínimo y 6 segundos tiempo máximo, especialmente en las cadenas nacionales como *TVR, Pro-TV, Antena1, PrimaTV*³.

En lo que concierne la duración del *cambio de subtítulos*, todas las cadenas, tanto nacionales como internacionales marcan visiblemente el cambio de subtítulos, sin excepción alguna.

La sincronía parece ser un problema complejo en los subtítulos para la televisión en Rumanía. Por ejemplo, en el caso de la subtitulación de noticias internacionales, los subtítulos aparecen siempre con retraso en la pantalla, a veces con un retraso de 2-4 segundos. Un ejemplo reciente lo constituye la transmisión por la cadena ProTV de la noticia de la boda del príncipe Harry⁴. Otro ejemplo que presenta un retraso más marcado en la sincronía e los subtítulos son las noticias transmitidas por la cadena *RealitateaTV*⁵.

La asincronía no consiste sólo en subtítulos retrasados, a veces la subtitulación precede el discurso oral. En las mismas noticias de *RealitateaTV* del 1.04.2017, la subtitulación del discurso de un oficial ruso se adelanta mucho al discurso del diplomático.

³ Todos los nombres de las cadenas de televisión que se mencionan en el presente estudio son marcas registradas y pertenecen a sus respectivos propietarios y sólo se mencionan con fines informativos.

⁴ Emitida en las noticias de la tarde del 28 de noviembre del 2017, a las 20:38, unos momentos después del comienzo de la entrevista, los subtítulos empiezan a aparecer a la pantalla con cierto lapso de tiempo.

⁵ Discurso emitido en las noticias de la tarde del 01.04.2017, a las 20.00. Los subtítulos del discurso de Donald Tusk, el presidente del Consejo Europeo aparecen a la pantalla con un lapso de tiempo de 3-4 segundos.

Sin embargo, cuando se trata de películas la subtitulación se sincroniza mejor en la mayoría de los casos y en todas las cadenas de televisión.

Según nuestras observaciones, se puede notar cierta diferencia en la sincronía de los subtítulos de las cadenas nacionales de televisión y las internacionales que emiten en Rumanía. En las cadenas de televisión nacionales *TVR*, *ProTV*, *PrimaTV*, *Antena1* etc. la sincronía de los subtítulos es más sistemática y se muestra más atención a la sincronización de los subtítulos.

Por otra banda, en algunas cadenas de televisión⁶ la sincronía no es constante lo que para el espectador crea la impresión de una subtitulación de baja calidad. Los subtítulos aparecen más tarde o se quedan demasiado a la pantalla. A veces los subtítulos siguen a la pantalla incluso si hay un cambio de plan y ningún personaje habla.

El ritmo de la lectura a la pantalla no es una característica constante en las cadenas de televisión de Rumanía. Por ejemplo, en los canales nacionales *TVR*, *ProTV*, *Antena1*, *PrimaTV* se puede observar que se guarda la característica generalmente documentada de unos 35 caracteres por línea en un máximo de 5-6 segundos. En el caso de otras cadenas como, por ejemplo, *RealitateaTV* y *DigiAnimalWorld* el ritmo de la lectura es mucho más alto y los subtítulos se leen con dificultad dado que desaparecen de la pantalla antes de que el espectador pueda leerlos por completo⁷.

b. Características espaciales

En cuanto a las características espaciales, *el número de líneas* observado en el subtulado de las cadenas de televisión de Rumanía, se puede decir que sigue las características generales descritas por los expertos en la bibliografía. Por lo tanto, en las cadenas de televisión de Rumanía se pueden observar subtítulos de una o máximo dos líneas.

La ubicación de los subtítulos es bastante específica al entorno rumano, así pues, la mayoría de los subtítulos está ubicada en la parte baja de la pantalla. Sin embargo, en algunas cadenas de televisión, para que no se solapen con la información que aparece en la pantalla, los subtítulos pueden estar ubicados en la parte superior de la misma o en la parte central. Este es el caso de las cadenas nacionales de más audiencia⁸.

En el caso de algunas cadenas de televisión nacionales e internacionales, los subtítulos están siempre en la parte baja de la pantalla y, a veces, se solapan con la información presentada en la pantalla⁹.

En cuanto al *posicionamiento de los subtítulos*, en Rumanía las cadenas de televisión muestran una preferencia clara para los subtítulos colocados al centro de la pantalla. Una excepción se puede observar en la cadena *ProTV* donde de manera sistemática, en las noticias los subtítulos aparecen siempre posicionados a la izquierda.

⁶ Ejemplos observados durante el periodo de observación directa: *Digi Animal World* y *DoQ*.

⁷ Por ejemplo en las noticias de *RealitateaTV* del 25.03.2017, a las 20.00 se puede observar que el ritmo de lectura de los subtítulos es demasiado alto y los subtítulos no se pueden leer por completo.

⁸ Las cadenas nacionales que se han analizado dentro del marco de este estudio son: *TVR*, *ProTV*, *Antena1* y *PrimaTV*.

⁹ Por ejemplo, el caso de *RealitateaTV* que, en el 25.03.2017 en las noticias de las 20.00 han solapado varios subtítulos con la información los titulares de las noticias que aparecían por escrito en la parte baja de la pantalla.

El número de caracteres y espacios sigue la regla general de 35 caracteres por línea en la mayoría de las cadenas analizadas. Sin embargo se pueden encontrar con bastante frecuencia subtítulos de más de 40 caracteres en todas las cadenas de televisión¹⁰.

El tipo de letra usado para las cadenas de televisión es diverso en cuanto respeta la forma y la dimensión de los caracteres. Sin embargo se respeta la característica general de usar sólo tipos de letra sin serif como *Arial*, *Tahoma*, *Verdana* o *Helvetica*. En la mayoría de los casos las letras llevan un contorno negro muy fino y sin fondo de otro color. Las cadenas que prefieren usar un fondo de color diferente para los subtítulos son: *AMC*, *TNT* y *FilmCafe*. El fondo es siempre de color negro, mate en el caso de las cadenas *FilmCafe* y *AMC* y semitransparente en el caso de la cadena *TNT*.

El color de los subtítulos en Rumanía es, sin ninguna excepción, el blanco. Desde este punto de vista se siguen las características generales mencionadas en la bibliografía.

c. Características ortotipográficas

En lo que concierne el uso de *las cursivas*, en Rumanía esta modalidad tipográfica de marcar varios elementos en las películas es casi inusitada. Durante el periodo de observación, se han observado pocos subtítulos en cursivas. En uno de los casos se trataba de la traducción de una canción¹¹ y en otro caso, se trataba de un uso erróneo de las cursivas que se comentará más adelante. Consideramos, por lo tanto, que la falta de uso de las cursivas es un aspecto específico que individualiza la subtitulación en Rumanía.

El guión (-) sigue, en todas las cadenas de televisión, sin excepción alguna, la característica general documentada en la bibliografía, aparece al principio de los subtítulos, seguido por un espacio libre que lo separa del texto y marca la réplica de un personaje. También se puede usar en las palabras compuestas, caso en el cual no se inserta un espacio libre después del guion.

Los puntos suspensivos (...) se usan siempre para marcar frases inacabadas o para marcar una interrupción del diálogo. Como característica especial de los subtítulos en rumano mencionamos que los puntos suspensivos nunca se utilizan para marcar la continuación de una frase en el siguiente subtítulo.

El punto final (.) también representa un aspecto específico de la subtitulación en Rumanía. Si la bibliografía general de la traducción audiovisual recomienda no utilizar el punto en medio de una línea de subtitulación, en el subtítulo para la televisión de Rumanía esta es una práctica muy extendida. Prácticamente en todas las cadenas de televisión, sin importar si se trata de subtítulos de las noticias, de documentales o de películas artísticas, el punto final se puede encontrar con mucha frecuencia en medio de una línea de subtitulación. Dada la extensión de esta práctica, no consideramos el

¹⁰ Un ejemplo, en la subtitulación de la película *Asiguratorul*, transmitida por ProTV el día 31.03.2017, a las 23:30, se han observado varios subtítulos de más de 40 caracteres por línea. También en el ejemplo mencionado anterior, de la noticia de la boda del príncipe Harry, se han notado subtítulos de hasta 48 caracteres por línea.

¹¹ Uno de los pocos ejemplos observados es la subtitulación con cursivas de la canción en la que baila Salma Hayek en *Abierto hasta al amanecer* de Quentin Tarantino, emitido el 03.01.2017 por la cadena de televisión *TV1000*.

uso del punto final como un error sino como una característica formal específica de la subtitulación en el entorno rumano.

Los signos de interrogación y de exclamación (!?), según la característica general, siguen la modalidad de redacción de un texto impreso y, por lo tanto, no se separan por un espacio del texto del subtítulo. Sin embargo, en este caso, los subtítulos de las cadenas de televisión que emiten en Rumanía se alejan de la característica general y, siguiendo una práctica que se remonta a la subtitulación de los años '50 de la televisión nacional rumana de la época comunista, se inserta un espacio entre los signos de interrogación y de exclamación y el texto del subtítulo.

Las comillas rumanas („...”), no se usan en los subtítulos, sin embargo se usan las *comillas inglesas* en todas las cadenas de televisión analizadas sin excepción alguna. Dada la extensión y la sistematicidad de esta práctica, no consideraremos el uso de las comillas como error sino como un aspecto específico de la subtitulación para la televisión en Rumanía.

Antes de concluir el presente apartado, consideramos importante mencionar que fuera de los aspectos generales y específicos de la subtitulación en Rumanía, se tienen que mencionar aspectos observados ocasionalmente durante el periodo de análisis de los subtítulos en las cadenas de televisión mencionadas al principio del presente artículo. Dichos aspectos son, en algunos casos, recurrentes pero no tienen una extensión y una sistematicidad que nos permitan afirmar que se trata de una característica formal de la subtitulación en Rumanía. También, algunos de los aspectos observados van en contra de la práctica de la subtitulación y, por lo tanto, se consideran errores.

Entre las peculiaridades encontradas en los subtítulos para la televisión de Rumanía es la falta de subtítulos, especialmente en las películas. Este fenómeno se puede encontrar en todas las cadenas de televisión. Si normalmente se trata de un subtítulo que no aparece en la pantalla en una película, accidente nada grave y que puede ser considerada una falta de atención por parte del subtitulador, en algunos casos¹² se han observado series, películas o documentales donde faltaba entre los 5 minutos y hasta un 30% del subtítulo. En ciertos canales televisivos¹³ se han observado documentales 100% sin subtítular. En el mismo contexto, la autora del artículo recuerda un caso extremo que, incluso si no tiene relación con el periodo de observación llevado a cabo para esta investigación, considera que es importante para ilustrar el tipo de errores que se pueden producir en la subtitulación para la televisión. Hace unos años, en la cadena MGM¹⁴, se ha emitido una película cuyos subtítulos pertenecían a otra película.

Otro error que se puede observar, tiene que ver con la asincronía exagerada. En algunos documentales se puede observar un lapso de tiempo entre el discurso del

¹² Por ejemplo en la cadena *AXNwhite*, *ViasatHistory* y en *DocQ* se han observado subtítulos parciales varias veces.

¹³ Es el caso de las cadenas *DigiAnimalWorld* y *DoQ*. En *DigiAnimalWorld* el día 04.04.2017, a las 15.20 se ha emitido el programa „Cezar și câinii” sin subtítulos. También, el 05.12.2017, a las 14:17, en la cadena *DocQ* se ha transmitido el programa „Lumi pierdute” también sin subtítulos.

¹⁴ MGM es una cadena de televisión que, desde hace unos años, ha dejado de formar parte de las cadenas incluidas por el proveedor de televisión por cable en su oferta.

narrador y la aparición de los subtítulos que puede variar desde 3-4 hasta 3-4 minutos, haciendo casi imposible que el espectador que no entiende el idioma del documental siga y entienda los datos presentados por el documental en cuestión.

Otro error observado tiene que ver con las cursivas, cuyo uso parece que no se entienda bien por parte de los subtituladores rumanos. Asimismo se ha observado en la cadena *Sundance*¹⁵, en la subtitulación del documental *Like Air*, un uso inhabitual de las cursivas causado por una mala interpretación del significado de “voz en off”. El subtitulador utiliza las cursivas siempre que el personaje no aparece en la toma de la cámara incluso si está en la habitación hablando. Por lo tanto se puede observar durante toda la película una alternancia discutible de cursivas y caracteres normales. Otro caso de uso equívoco de las cursivas se ha observado recientemente en la cadena *NationalTV*¹⁶.

Para concluir, un último error observado en los subtítulos está relacionado con el uso de los signos de exclamación. Se puede observar en todas las cadenas una tendencia de neutralizar el discurso y utilizar el *punto final* (.) en lugar del *signo de exclamación* (!). El uso de la puntuación en los subtítulos sigue las normas del idioma en el que se traduce y, por lo tanto, en rumano si la entonación es exclamativa, si el verbo de la frase es imperativo, si se trata de una orden o de una sorpresa, el subtitulado es obligado a insertar al final de estas frases un signo de exclamación.

5. Conclusiones

En conclusión esperamos haber ilustrado punto por punto las características formales de la subtitulación en Rumanía y demostrado que en nuestro país también la subtitulación tiene sus rasgos específicos que no se encuentran en otros países.

También es importante observar que, incluso si, a primera vista, algunas de las pautas de la subtitulación específicas para la televisión en Rumanía pueden parecer errores, no lo son. Dadas la extensión y la sistematicidad de algunas características formales ellas sólo representan aspectos distintos de la práctica traductora en el entorno audiovisual específicos a nuestro país.

Conocer estos datos después de haberlos contrastado con la bibliografía de especialidad es importante para los especialistas y para los profesores del entorno de la traducción audiovisual dado que ellos son los que trabajan en la formación de los especialistas que trabajan en el entorno audiovisual. De igual manera, dicha información es importante para los estudiantes y para los subtituladores quienes deben de aprender y conocer bien todos los aspectos relacionados con el entorno de la subtitulación en Rumanía para así poder utilizar todas las capacidades y aptitudes adquiridas en su actividad profesional. Un buen dominio de la subtitulación específica a su país les puede garantizar a los estudiantes y a los subtituladores una salida profesional de éxito.

Para los investigadores del campo de la subtitulación el perfil de las características formales de la subtitulación en Rumanía les puede ayudar a entender

¹⁵ Película emitida por la cadena *Sundance* el 04.12.2017, a las 9:45.

¹⁶ En la serie coreana *Negustorul* del día 05.12.2017, a las 15.00, se han utilizado en la pantalla durante varios minutos las cursivas para subtitular los diálogos de los personajes.

a partir de datos exactos cuales son los rasgos específicos de la subtitulación y así entender cómo se desarrolla la traducción audiovisual en Rumanía y por otra banda, entender cuáles son los errores que se producen en este entorno. Una vez identificados, los errores se pueden encontrar soluciones basadas en el marco teórico general de la subtitulación y, de esta manera, se puede mejorar la calidad de la subtitulación en nuestro país.

Bibliografía

- Awedyk, Witosław. 2013. *Subtitling Standards in Norway*, in “*Folia Scandinavica*”, vol. 15, pp. 6-14, Poznań.
- Baker, M. and Kirsten Malmkjaer. 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- Bartoll Teixidor, Eduard. 2015. *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Díaz Cintas, Jorge. 2012. *Subtitling: theory, practice and research*, in Carmen Millán, Francesca Bartrina (eds.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 285-299.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Díaz Cintas, Jorge. 2003a. *Audiovisual Translation in the Third Millenium* in Gunilla M. Anderman, Margaret Rogers (eds.) *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, Jorge. 2003b. *Teoría y práctica de la subtitulación: Inglés-Español*, Barcelona: Ariel.
- Downey, Gregory J. 2008. *Closed Captioning: Subtitling, Stenography, and the Digital Convergence of Text with Television*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (eds). 2001. *(Multi) Media Translation*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Gottlieb, Henrik. 1997. *Subtitles, Translation & Idioms*, Copenhagen: Center for Translation Studies, University of Copenhagen.
- Gottlieb, Henrik. 2001. *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-Over*. Copenhagen: Center for Translation Studies, University of Copenhagen.
- Gottlieb, Henrik. 2005. ‘*Texts, Translation and Subtitling – In Theory, and in Denmark*’, in “Screen Translation. Eight studies in subtitling, dubbing and voice-over”, pp. 1-40. Copenhagen: Center for Translation Studies, University of Copenhagen.
- Gottlieb, Henrik. 2008. *Screen translation*, in Schjoldager, Anne (coord.) *Understanding Translation*. Aarhus: Academica.
- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*, Simrishamn, TransEdit.
- Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the Media*. Stockholm: Ljunglöfs Offset AB.
- Jean K. Chalaby. 2009. *Transnational Television in Europe: Reconfiguring Global Communications Networks*. London/NY: I B Tauris & Co Ltd.
- Karamitroglou, Fotios. 2000. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Karamitroglou, Fotios. 1998. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe in “*Translation Journal*”, vol. 2, no. 2, URL: <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm> (última consulta: 03.12.2017).
- Netflix Romania. 2017. *Romanian Timed Text Style Guide*, URL: <https://backlothehelp.netflix.com/hc/en-us/articles/220294068-Rmanian-Timed-Text-Style-Guide> (última consulta: 03.12.2017).
- Pedersen, Jan. 2007. *Scandinavian Subtitles: A Comparative Study of Subtitling Norms in Sweden and Denmark with a Focus on Extralinguistic Cultural References*, Doctoral Thesis, Stockholm: Department of English, Stockholm University.

- Pedersen, Jan. 2010. *Audiovisual Translation – In General and in Scandinavia*, in “*Perspectives: Studies in Translatology*”, vol. 18, issue 1, pp. 1 – 22.
- Pedersen, Jan. 2011. *Subtitling norms for television: an exploration focusing on extralinguistic cultural references*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Pedersen, Jan. 2016. *In Sweden, we do it like this* in “*inTRAlinea*” Special Issue: A Text of Many Colours – translating *The West Wing*, edited by: Christopher Taylor URL: <http://www.intralinea.org/specials/article/2191> (última consulta: 03.12.2017).
- Varga, Cristina. 2016. *Audiovisual Translation for Television in Romania. An Overview*, in Boldea, Iulian (ed.) *Globalization and National Identity. Studies on the Strategies of Intercultural Dialogue*, Tîrgu-Mureş: Arhipelag XXI, pp. 199-218.

Raluca Arianna VÎLCEANU
(Universidad de Oeste
de Timisoara)

La práctica pedagógica – dimensión integradora de la formación inicial en la carrera didáctica

Abstract: (Pedagogical practices – integrative dimension of initial training for the teaching career)

Initial teacher training is a complex process of implementing a set of psycho-pedagogical skills that will ensure the future teacher with flexibility and creativity in the instructive-educational activity carried out with the students. Today, in the higher education in our country, the training of psycho-pedagogical competences is ensured according to the European model, through a theoretical and practical training, which covers over three years of bachelor studies, within the departments for the training of the teaching staff. However, the key element in the development of psycho-pedagogical skills, accepted as such by all decisional factors, even if for some at the declarative level, is the practical training in the classroom, where the pedagogical skills and abilities are exercised in actual activities which, as a consequence, must not be formal but of indisputable quality. To this end, in order to improve the quality of future teacher training, it is imperative that on the basis of training in the field and about education sciences, and in parallel with these trainings, to be provided, on a larger scale, the possibility to acquire professional teaching-learning-assessment skills which are applicable, relevant and innovative for the instructive-educational process. A decisive role in the preparation, organization, development and evaluation of the pedagogical practices have the two pedagogues: the supervisor (the methodologist) - university teacher appointed by the higher education institution and the tutor (the mentor) - a pre-university teacher with a recognized experience in being a teacher; although apparently they play different roles, having different assignments, the interactions between them become part of the same process that pursues the same goal - the common foreshadowing of the results of the psycho-pedagogical training.

Key words: teacher, mentor, supervisor, psycho-pedagogical competences, initial training, pedagogical practices

Resumen: La formación inicial del personal didáctico representa un complejo proceso de implementación de una serie de competencias psicopedagógicas que pueda asegurarle al futuro profesor la flexibilidad y la creatividad en la actividad educativa realizada con los alumnos. Hoy en día, en la enseñanza superior de nuestro país, la formación de las competencias psicopedagógicas se realiza siguiendo el modelo europeo, a través de una preparación teórica y práctica que se desarrolla durante los tres años de cursos de licenciatura, dentro de los departamentos de preparación del personal didáctico. Sin embargo, el elemento clave en el desarrollo de las competencias psicopedagógicas, aceptado, como tal, por todos los factores decisivos, aunque por algunos solamente a nivel declarativo, lo constituye la preparación práctica en el aula, donde se forman las destrezas y habilidades pedagógicas por medio de actividades efectivas, que, como consecuencia, no deben ser formales sino de una cualidad indiscutible. En este sentido, con el fin de mejorar la cualidad de la preparación de los futuros profesores, es imprescindible que se brinde más la posibilidad de adquirir las habilidades profesionales de enseñanza-aprendizaje-evaluación, tan relevantes e innovadoras dentro del proceso instructivo educativo. Un papel determinante en la preparación, la organización, el desarrollo y la evaluación de la práctica pedagógica lo desempeñan los dos pedagogos: el supervisor, docente nombrado por la institución de enseñanza superior y el tutor, profesor de la enseñanza preuniversitaria, que, aunque, aparentemente cumplen labores y misiones diferentes, se relacionan e interaccionan en un proceso complejo con el fin de conseguir el mismo objetivo: prefigurar los resultados de las actividades de formación psicopedagógica.

Palabras clave: supervisor, tutor, competencias psicopedagógicas, formación inicial, práctica pedagógica

La formación del personal docente, tanto en lo que concierne a la preparación inicial, como a su formación continua, representa actualmente un interés muy importante de la sociedad europea contemporánea, eso mismo debido al hecho de que “el declive de la calidad de la enseñanza se vino convirtiendo en un proceso a escala mundial, el fomento institucional, nacional e internacional del incremento de la calidad constituye un reconocimiento indirecto del hecho de que algo realmente preocupante está sucediendo en este ámbito”. (Mihăilescu 2003, 1). Este interés se materializa en objetivos y estrategias puntuales encaminadas a replantear y redefinir el papel y la misma formación del personal docente. Esto se debe a la intención de combatir el empeoramiento preocupante de la calidad de la enseñanza (y el sistema rumano de educación está en la misma situación) debido a varios factores que impactaron este ámbito, entre los cuales la disminución sensible del número de graduados interesados en una carrera docente, profesión considerada como poco motivante, menos atractiva.

En este contexto, en la formación eficaz del personal didáctico de nuestro país, sentado en los principios, las estrategias y las directrices comunes europeas, es muy importante el fomento de una nueva estrategia nacional respecto a la selección de futuros enseñantes y un nuevo planteamiento del programa marco, mediante los cuales se eliminasen ciertas carencias funcionales referentes a la organización general, al estatuto de la formación psicopedagógica en las universidades, el peso de las clases de cada asignatura, la motivación de los estudiantes. En Rumanía, “la formación psicopedagógica es puro compromiso, facultativo, adicional, una carga más para el estudiante que, solamente por precaución siga de manera facultativa el módulo del Departamento de preparación del personal didáctico.” (Cucoş 2006, 437). La formación del personal docente debe representar una prioridad del sistema rumano de enseñanza, valorizada mejor y más concertada con el resto de los componentes esenciales para la reforma del sistema de enseñanza.

Los cambios contemplados en la Ley nº1/5 de Enero de 2011, parecían dirigidos a esta necesidad de replantear la formación del personal, y versaba acerca de: a) la formación teórica, de la especialidad académica, llevada a cabo por las universidades; b) el posgrado didáctico con una duración de dos años; c) prácticas de formación durante un curso escolar, realizadas en una institución de enseñanza bajo la coordinación de un tutor.

Aunque existía cierta visión, también política, con un compromiso en favor del posgrado didáctico, pensado como una “escuela de profesores”, un módulo ideal de formación para una carrera didáctica (concesión de becas de estudios financiadas por el Estado, representando el importe del salario base de un profesor debutante, con contrato entre el ministerio y el graduado que se comprometía a seguir la carrera didáctica durante cierto número de años, las prácticas pagadas durante un curso académico bajo la coordinación de un tutor), ésta chocó contra las realidades tradicionales del sistema, que conllevó a la prórroga de la aplicación de esta ley.

Por lo tanto, la preparación psicopedagógica inicial del personal docente de Rumanía se sigue realizando, de manera exclusiva, en las universidades por los Departamentos de Preparación del Personal Docente (DPPD), mediante la cual, durante los tres años de licenciatura, intenta asegurar, por el intermedio de una distribución equilibrada de las asignaturas específicas, una serie de componentes pedagógicos (conocimientos, destrezas, características, capacidades, actitudes) que

brinden a los estudiantes las habilidades necesarias para la organización y el desarrollo de unas actividades instructivas-educativas profesionales, de alta calidad. Pero, la opinión generalmente aceptada es que, después de cursar los programas existentes, los graduados no logran adquirir suficientes competencias, situación causada por el número insuficiente de clases, tanto teóricas como prácticas. El elemento clave en la formación de las competencias de enseñanza debe sentarse en la preparación práctica en el aula, mediante la cual se llegan a desarrollar las habilidades de enseñanza-aprendizaje-evaluación de los futuros profesores. Y es exactamente en este campo donde consideramos que se encuentran la mayoría de las disfunciones y dificultades que impiden conseguir el éxito cualitativo del proceso de edificación del conjunto de las componentes esenciales para la preparación profesional de los mismos:

1. La calidad de los tutores en la práctica (la necesidad de seleccionarlos y formarlos);
2. La interferencia de los horarios de prácticas y clases de curso en las universidades;
3. El número insuficiente de las horas asignadas a las prácticas (falta de tiempo suficiente para debates, análisis de los comentarios sobre la práctica, las evaluaciones);
4. La preparación, aunque distribuida de una manera equilibrada y lógica en lo que concierne las asignaturas específicas, está dispersa durante el periodo de tres años académicos y vulnera la integración de la teoría y la práctica;
5. La percepción, por parte de los estudiantes, de las prácticas como una actividad marginal;
6. La precariedad de la base material en la mayoría de los centros de enseñanza (falta o insuficiencia, baja dotación de los aulas, los laboratorios);
7. La necesidad de programar una sesión de prácticas continuas de 1-2 semanas en un centro de enseñanza, por la cual los estudiantes lleguen a asumir de pleno la postura de un profesor.

Las conversaciones entabladas con estudiantes de distintas generaciones durante las prácticas pedagógicas acerca del programa inicial de formación, sobre las competencias adquiridas por ellos durante el programa, condujeron, asimismo a la identificación de unos aspectos y observaciones calitativos entre los cuales destacamos:

1. Bajo interés por la preparación psicopedagógica debido a la falta de motivación hacia la carrera didáctica;
2. La preparación pedagógica y, sobre todo, la vertiente metódica están clasificadas, por la mayoría de los estudiantes, por debajo de la preparación correspondiente a su especialidad;
3. Los estudiantes aprecian más la utilidad de la práctica pedagógica desde el punto de vista de la planificación y preparación de la misma, que desde el punto de vista del ejercicio del acto de la enseñanza;
4. La baja relación entre la teoría (considerada como excesiva y poco útil) y la práctica;
5. La falta de concienciación de la utilidad de los conocimientos teóricos para las prácticas en el aula;
6. La necesidad de un manejo más concreto del currículum aplicado;

7. Muy pocas horas para el ejercicio de enseñanza en el marco de las horas de práctica;
8. Dificultades acerca del análisis y sobre todo del autoanálisis respecto a las clases asistidas o impartidas.

Por lo tanto, resulta que los estudiantes entienden que, en la totalidad de los contenidos que contribuyen a la formación del futuro personal didáctico, la actividad de “práctica pedagógica representa la dimensión central hacia la cual convergen los demás contenidos teóricos y, asimismo, todas las disponibilidades psíquicas del alumno” (Franç 2002, 34) y que todas las habilidades y los conocimientos acumulados mediante el estudio de las disciplinas de especialidad psicopedagógicas y didácticos llegan a entenderse mejor y a volverse más duraderos a través del conocimiento directo, en el marco de los centros de enseñanza.

Sin embargo, con estas condiciones, el personal académico universitario del Departamento para la Preparación del Personal Didáctico y los tutores de los centros de enseñanza, que orientan las prácticas, se esfuerzan en que, por la actividad en el aula, todos los conocimientos y las competencias adquiridas por los estudiantes lleguen a activarse, a mezclarse y a adaptarse a situaciones y contextos diversos, optimizando de este modo la formación de las aptitudes pedagógicas y de un estilo personal de impartir las clases. Todo este esfuerzo va dirigido a prepararlos frente a los retos que encontrarían en el sistema de enseñanza, frente a los cuales deberían asumir papeles siempre más complejos y variados, trabajar con alumnos con distintas necesidades de aprendizaje, con distintos niveles culturales y, no por último, con peculiaridades de enseñanza. Asimismo, los tutores, durante las prácticas, introducen a los estudiantes en el ambiente académico, el orden, el rigor, la disciplina y el horario escolar, ejercitando y aprendiendo comportamientos que no podrían encontrar fuera del marco escolar. Los estudiantes se encontrarán en situaciones didáctico-educativas concretas, mediante las cuales ensayan la transición más normal entre la teoría y su puesta en práctica, desde los conocimientos adquiridos para sí mismos a su transmisión hacia los alumnos, desde los conocimientos psicológicos y pedagógicos a las destrezas de organización y desarrollo de las actividades escolares; eso es, prácticamente, el compromiso con el papel de enseñante.

La asistencia a las clases y otras actividades desarrolladas con alumnos, también las horas de impartir clases bajo la coordinación del tutor deben contribuir al logro de un estándar de calidad de la preparación de futuros enseñantes, haciendo hincapié en el desarrollo de las habilidades de enseñanza-aprendizaje-evaluación. Eso porque, más que nunca, la profesión didáctica ha de caracterizarse por receptividad hacia novedades, dinamismo, flexibilidad y reflexión crítica. El profesor del futuro ya no puede saberlo todo en su especialidad y debe ser consciente de que tiene que seguir una formación continua, de que debe estar siempre a la corriente e integrar en las actividades del aula las nuevas tecnologías de información y documentación, de reflexionar siempre en los contenidos y en sus actuaciones para la promoción de una preparación altamente cualitativa de sus alumnos.

Concretamente, de manera puntual, las prácticas pedagógicas tienen por objeto la formación de la capacidad de los estudiantes de manejar las informaciones y las

habilidades adquiridas en las asignaturas de especialidad y del campo de las ciencias de la educación, la introducción y la orientación de los mismos en lo que concierne los programas, los manuales y otros soportes curriculares, la asimilación del papel de profesores mediante la formación de unas destrezas, capacidades y competencias necesarias al ejercicio, en condiciones de calidad y eficiencia de la profesión didáctica: la acomodación con el proceso de enseñanza; la selección y uso de los recursos materiales; la concepción y elaboración de los materiales y medios didácticos; la proyección y organización de las actividades didácticas; la formación de las habilidades de enseñanza-aprendizaje-evaluación, etc.

Las actividades de práctica pedagógica se organizan en grupos de estudiantes (máximo 12 estudiantes), en centros de enseñanza establecidos de común acuerdo entre las delegaciones de enseñanza y la dirección de las universidades. De esta forma, la colaboración entre las universidades y las escuelas para las prácticas se desarrollan en base a una estrategia bien clara, ambas instituciones asumen el contexto mediante un contrato (convención- marco) firmado por el rectorado de la universidad, la dirección del centro de enseñanza, el profesor universitario (supervisor), el profesor para la orientación (tutor) y el estudiante (practicante). El contrato comprende, entre otras: los objetivos perseguidos, las responsabilidades de ambos entes académicos (el organizador de las prácticas y el beneficiario de las prácticas), el estatuto, los derechos y las responsabilidades del estudiante (practicante), la duración y el periodo de las prácticas, forma de conclusión de las prácticas, etc.

La responsabilidad para el contenido, la continuidad y la coherencia de la estrategia de conducción, coordinación y orientación de la práctica pedagógica se aseguran, a la par, por tutores, profesores de especialidad de los centros de enseñanza seleccionados por las delegaciones de enseñanza en base a su competencia metódica y práctica, por los supervisores, profesores de especialidad de la universidad o por los profesores de metódica de la universidad.

Le toca al supervisor también el papel de articular y armonizar el marco distinto de la actividad en la universidad y en la escuela, de tal forma que condujera e imprimiese las conjunciones específicas, exteriores a la educación y enseñanza, en un lenguaje y una estrategia asequibles a las partes implicadas en la práctica, y de encontrar fórmulas alternativas echando mano de estrategias modernas para la resolución de posibles situaciones de crisis en la práctica educativa.

La calidad del proceso de formación de una carrera didáctica en el marco de la preparación inicial, depende también de otros factores que constituyen los recursos de la misma (curriculares, metodológicos, normativos, contextuales y de evaluación), recursos que se polarizan en torno a las tres componentes de recursos humanos: supervisor y tutor, como factores de acción consciente, cualificada, que persiguen una determinada finalidad, y el practicante, que es sujeto y objeto de este proceso de transformación de un estudiante informado (conocimientos de especialidad y de diversas técnicas y estrategias pedagógicas) en un profesor debutante, pero que cuenta con los conocimientos y las competencias profesionales para entender, mantener y mejorar los estándares escolares.

Los tres factores principales (supervisor, tutor y practicante) juegan distintos papeles, con misiones diferentes, pero su interacción, como partes del mismo proceso,

persiguen la misma finalidad—la prefiguración en común de los resultados de las acciones de formación de futuros profesores.

El Supervisor (responsabilidades y competencias)

El supervisor, tal y como se ha mencionado, es el profesor de la especialidad y el profesor de didáctica de especialidad de la facultad o del DPPD de la universidad formadora que, como autor y ofertante de la formación del ejercicio de las atribuciones y responsabilidades en la coordinación de la práctica, tiene cierta capacidad en lo que concierne la especialidad y la metódica de la asignatura.

Es decir, asegurar un programa de práctica pedagógica de calidad es deber del supervisor, y supone asumir las siguientes obligaciones de práctica:

Fomentar la comunicación con implicación

Se refiere a la valoración con resultados de uno de los más importantes atributos de la formación, la comunicación eficiente respecto a los aspectos relacionados con la actividad de la práctica pedagógica.

1. Asimismo, tanto la oferta de información sobre la proyección de la formación de los futuros docentes como el desarrollo y la evaluación de la práctica, se realizarán mediante las actividades didácticas centradas en los valores comunicativos: objetivos, contenido y estructura de la práctica pedagógica; se realiza desde la perspectiva comunicativa.
2. La elaboración de las competencias de comunicación por la actualización de los documentos referentes a las actividades de formación, el fomento, por medios específicos, de las competencias de comunicación (autorreflexión, modelación, valoración de la experiencia personal) y la formación de unas competencias de comunicación mediante la puesta en práctica de los objetivos de las prácticas, de los trabajos metódicos, de las bibliografías temáticas, de los medios y materiales didácticos, de los programas y de los manuales escolares y de otros soportes curriculares.
3. Asegurar la formación profesional mediante el seguimiento y la adaptación del programa y de la temática de las prácticas a las posibilidades de comunicación de los estudiantes, la perfección continua, a nivel superior, del supervisor y el seguimiento permanente de la participación de los estudiantes en la actividad de las prácticas pedagógicas.

A. Identificación de las necesidades de formación y proyección y asegurar los soportes necesarios a la formación.

1. Comprende el análisis contextual de las necesidades específicas, de la documentación y los materiales necesarios para la formación.
2. El estudio del contenido de los documentos que regulan la actividad de la formación profesional: La Ley de la Enseñanza, Reglamentos sobre la organización y funcionamiento del DPPD, las Metodologías de la formación inicial y de perfeccionamiento del personal docente, El contenido del programa de estudios para la formación del personal docente, etc.

3. El conocimiento de los objetivos del marco de las tres etapas de formación inicial: La etapa de la sensibilización de los estudiantes respecto al específico de la organización del proceso de enseñanza (acostumbrarse al centro de enseñanza, conocer los deberes y las atribuciones del personal didáctico dentro del instituto conforme resultan del reglamento interior, la organización del servicio en el instituto, el horario del instituto, horario de las actividades extraescolares, documentación didáctica, etc.); La etapa de la asimilación de los métodos y procedimientos didácticos de enseñanza-aprendizaje-evaluación para la asignatura de la especialidad (profundizar los conocimientos sobre la planificación; observar y evaluar los estilos didácticos de los tutores); apunte de las observaciones para las clases asistidas, observaciones y apuntes de las relaciones de comunicación pedagógica interhumana entre el personal docente, entre el personal docente y alumnos; participación en las actividades metódicas del centro de enseñanza; observar la creación, adquisición y el uso de los recursos para la enseñanza y de los materiales didácticos; conocer cierta documentación escolar como: fichas de caracterización del alumno, cuaderno del profesor, registro de seguimiento de la actividad didáctica, catálogo escolar, matrículas, etc.); La etapa de adopción completa del papel de profesor (proyección-realización-evaluación de las clases ensayo y de la clase final; conocimiento del currículum nacional; participación en las actividades metódicas en las comisiones metódicas / círculos pedagógicos; conocimiento de unos documentos sobre el curso, la transferencia, traslado, perfeccionamiento; promoción; introducción en la investigación psicopedagógica, rellenar documentación escolar: catálogo, carné del alumno, registro de asistencia, etc.)
4. Elaboración y relleno correcto de la documentación formativa: establecer el temario de la práctica pedagógica; elaborar manuales o guías para la práctica pedagógica que recogiera los principales documentos de la formación profesional necesarios para cada etapa de prácticas: actividades específicas para cada etapa de práctica; modelos de documentación para la planificación didáctica (modelos orientativos de planificación, proyectos de cursos); recursos, materiales, recursos técnicos específicos a la asignatura; ficha de observación corriente de cierto alumno; modelos de fichas de observación de las clases; actividades con alumnos fuera del aula y del instituto, comisión metódica, comisión de los tutores de estudios, círculos pedagógicos, reunión con los padres, etc.), ficha de autoevaluación; estructura del plan marco y de los programas escolares para cierta asignatura; propuestas metodológicas, encuestas, etc.; proveer el gabinete metódico del DPPD con trabajos de especialidad, programas, manuales, proyectos de clases, planificaciones, bibliografías temáticas, otros documentos oficiales o escolares.

B. Organización y seguimiento de las actividades de prácticas pedagógicas

Se refiere a la definición del programa de las actividades de prácticas y asegurar, por fomento y control, su eficiencia de estas mediante:

1. Identificación y planificación de las acciones organizativas: colaboración con las direcciones de las facultades sobre la definición de los grupos de estudiantes

para la práctica pedagógica; colaboración con los directores de los institutos de enseñanza para la asignación de los tutores; establecer junto a los directores de los centros y los profesores tutores el horario de las prácticas.

2. Seguir el desarrollo de las prácticas pedagógicas: encaminar a los estudiantes en las actividades prácticas mediante métodos específicos de orientación (consultas metódicas, visto bueno de sus proyectos de lecciones, asistencia en las clases impartidas por los estudiantes o por los profesores tutores, seguidas por análisis, apoyo en la elaboración- por parte de los estudiantes- de la caracterización psicopedagógica de los alumnos, evaluaciones correctas de cada estudiante).
3. Identificación y solución de las dificultades surgidas durante el desarrollo de las prácticas pedagógicas: conocimiento de las situaciones conflictivas, su identificación y presentación frente al grupo de los estudiantes en cuanto surgen, su solución negociada de manera abierta y lo más flexiblemente posible.

C. El análisis y la evaluación de los resultados logrados por los estudiantes durante las prácticas pedagógicas.

Abarca el proceso específico de emisión de ciertos juicios de valor y de su valoración operativa de los resultados y efectos de la formación profesional mediante las prácticas pedagógicas.

1. Definición de los criterios, procedimientos y los requisitos para la evaluación: elaboración, desde el principio, junto al tutor, de un estándar mínimo de competencia profesional acorde a los objetivos de las prácticas pedagógicas (el porcentaje mínimo aceptado de asistencia a las prácticas de cada estudiante; notas- media final lograda en las clases impartidas por cada estudiante; la calidad, valorada mediante notas/ calificativos/ puntuación de los proyectos, materiales y de la ficha psicopedagógica de caracterización de los alumnos; el lenguaje metódico-científico empleado durante el análisis de las clases y el apunte de las consideraciones, comentarios y opiniones en el cuaderno de prácticas, el número y la calidad de la implicación del estudiante en actividades desarrolladas fuera del aula, etc. y presentadas a los practicantes).
2. El desarrollo efectivo del proceso de evaluación: seguimiento continuo durante y a final de cada semestre de los apuntes de los estudiantes en sus cuadernos de práctica; seguimiento y análisis junto al tutor del interés y cuidado respecto de cada estudiante para con las actividades didácticas y extraescolares; el asesoramiento en la actividad de conocimiento de cada alumno y el relleno, durante las prácticas pedagógicas, de la ficha de observación corriente de cada alumno; asistencia en las clases y otras actividades didácticas realizadas por los estudiantes en práctica; discutir/debatir y evaluar junto a todo el grupo de estudiantes y puntuar las cualidades de las clases impartidas por los mismos; realizar una correcta evaluación constructiva destacando las debilidades y los puntos fuertes, y sugerirles las medidas y las directrices más adecuadas para la optimización de la actividad de cada estudiante practicante; individualizar la evaluación por referencia al estándar establecido para los resultados de cada estudiante; orientación de los estudiantes durante el ejercicio de autoevaluación de su actividad didáctica; analizar y notar el portafolio de evaluación final que

abarca todos los documentos y los materiales realizados por los estudiantes durante las prácticas pedagógicas.

D. Elaborar y rellenar la documentación escolar

Comprende la finalización de los resultados de la evaluación y de la examinación, su consignación en los documentos del D.P.P.D. y la comunicación de los mismo a cada estudiante: la práctica pedagogía de los estudiantes finaliza en coloquio donde se valora la actividad y la evolución de cada estudiante; se valora cu notas de 10 a 1 y se le comunica al estudiante; la nota final en las prácticas pedagógicas se decide por el profesor de metódica en base a la apreciación y de las discusiones con el tutor; la nota mínima para aprobar las prácticas pedagógicas es 7 (siete); la nota (media) final se establece tomando en cuenta; la media de las notas obtenidas en las clases impartidas, la manera de completar el cuaderno de prácticas pedagógicas, la participación y la contribución personal en otras actividades específicas de la práctica pedagógica; los estudiantes que no logren obtener una media mínima, 7 (siete), en la práctica pedagógica han de volver a desempeñar la práctica pedagógica en el próximo semestre; los resultados finales están recogidos y firmados por el profesor de metódica y el tutor en los catálogos y se entregan en la Secretaría del D.P.P.D. en un plazo máximo de 24 horas después del final del coloquio de la evaluación final; la redacción del Informe sobre el desarrollo de las prácticas pedagógicas y entregarlo a la dirección del D.P.P.D.. El Expediente recogerá el desarrollo de la práctica pedagógica de los estudiantes; eventuales disfuncionalidades y situaciones conflictivas; situaciones imprevistas; dificultades surgidas y la forma de solucionarlas; propuestas y sugerencias para optimizar las prácticas pedagógicas, etc.; su entrega en el D.P.P.D.

El tutor (responsabilidades y competencias)

El tutor para las prácticas pedagógicas de los estudiantes es un profesor con experiencia de un centro de enseñanza que, en el proceso formativo inicial del futuro profesor, representa un modelo para el estudiante, un modelo, una fuente de aprendizaje, asesor, animador y evaluador. Los tutores se encojen entre los que quieren orientar a los estudiantes en su formación profesional y luego deberían prepararse por su universidad junto a las delegaciones de enseñanza y las direcciones de los centros de enseñanza donde piensen desarrollar su práctica. Según la COSA (Consejo de los Estándares Ocupacionales y Atestados- 1999) estos, como practicantes y formadores, tienen las siguientes características y responsabilidades durante las prácticas:

A. Comunicación interactiva

Comprende la información de los estudiantes sobre la actividad durante las prácticas:

1. La selección, la transmisión, la recepción de los datos e informaciones gradualmente, permanente y de manera conforme, mediante un lenguaje específico para el desarrollo de las prácticas de manera eficiente.
2. La comunicación abierta de las de las opiniones, los puntos de vista y de las conclusiones para clarificar cualquier situación o problemas surgidos.
3. El fomento de la participación de los estudiantes en las discusiones brindándoles

unos puntos de referencia para su comunicación y el respeto de las opiniones individuales de cada estudiante.

B. Equilibrio psicosocial

Comprende asegurar un clima favorable para el ejercicio y el aprendizaje de las actividades específicas de la enseñanza:

1. Conocer las peculiaridades de cada estudiante.
2. Identificar y localizar las disfuncionalidades en las relaciones entre los estudiantes del grupo.
3. Prever las situaciones conflictivas mediante la definición y la negociación desde el principio de las prácticas de unas reglas válidas para todos los estudiantes en práctica.
4. Presentar los criterios de evaluación establecidos para asegurar la corrección de la puntuación.

C. Proyección óptima

Comprende la planificación correspondiente de las actividades de práctica:

1. Establecer el horario de las prácticas de tal modo que tengan en cuenta tanto los cursos de los estudiantes en la facultad como el horario general de la escuela para asegurar la calidad, la continuidad y la eficiencia de las prácticas.
2. Escoger entre los tipos de lección y de los temas impartidos de tal forma que se alcance una variedad de actividades didácticas.

D. Coordinación y organización

Comprende la organización de las actividades durante todo el periodo de práctica:

1. Informar a los estudiantes respecto a las actividades que se deben desarrollar junto a las particularidades, el específico y la estructura del centro de enseñanza, el conocimiento directo de la misma.
2. Presentación de las pertenencias de la escuela, el uso de los laboratorios-gabinetes asimismo de los medios y materiales didácticos existentes.
3. Aminorar y respaldar a los estudiantes en la elaboración de sus propios materiales didácticos y para poder encontrar rápidamente las soluciones más adecuadas en la situación de disfuncionalidades relacionadas con el uso de los medios didácticos.

E. Asesoramiento y orientación

Comprende la formación en los estudiantes de las destrezas de apunte de las clases y del análisis de la forma de desarrollarse de las mismas y el ejercicio de las destrezas de proyección de las actividades didácticas:

1. Presentación y defensa de los documentos escolares redactados por el tutor para su propia actividad: planes anuales, planes semestrales, proyectos de las unidades de aprendizaje, proyectos de lecciones.
2. Apoyar a los estudiantes en la elaboración de los proyectos didácticos para las clases que imparten.
3. Orientar a los estudiantes para captar los aspectos esenciales de las clases: encaminar el proceso didáctico, adaptación del proyecto didáctico en la realización de la lección y la participación de los alumnos en la clase, el uso

de los medios y los materiales didácticos, corregir los errores de los alumnos, formas de organización del colectivo de alumnos, etc.

4. Fomentar la capacidad de análisis crítico de los diversos aspectos de la clase, para el entendimiento de unos conceptos y el descubrimiento de la variedad de estrategia que puede adoptar el profesor según las peculiaridades de la clase.
5. Animar a los estudiantes a resaltar durante los debates y los análisis objetivos los aspectos negativos o positivos destacados durante las clases asistidas.

F. Facilidad de enseñar

Comprende la formación de las capacidades de enseñanza, que el estudiante asimile las formas de enseñar nuevos conocimientos y de formar las destrezas de los alumnos:

1. Seguir la evolución de cada estudiante para anticipar y esquivar las dificultades durante la enseñanza, que pueden a veces surgir.
2. Apoyar a cada estudiante, en función de los objetivos y la etapa de desarrollo de las prácticas pedagógicas.
3. Facilitar la asimilación y la experimentación de la actividad didáctica de unos ideas, métodos, técnicas y nuevos, acorde a las peculiaridades y las necesidades individuales de cada estudiante.
4. El fomento y el respaldo de los intentos de los estudiantes de reflexionar y de llegar un pensamiento y una teoría propios acerca de la actividad de enseñanza.

G. Evaluar los resultados logrados

Comprende la emisión de juicios de valor, rellenar las fichas de evaluación y emitir evaluaciones de la actividad de las prácticas:

1. Análisis y evaluación constructivos, individuales de la actividad de cada estudiante, de los logros de cada estudiante en función de los objetivos de las prácticas y los estándares establecidos junto al supervisor.
2. Destacar los aspectos positivos y negativos: el progreso y los logros alcanzados, las competencias profesionales que adquiere el estudiante hasta el final de las prácticas.
3. Fomentar la actividad de autoevaluación.
4. Brindar unas soluciones eficientes y estimulantes para la mejora de la actividad pedagógica futura del estudiante.
5. Realizar los informes de análisis sobre la actividad del estudiante en práctica.

El estudiante en práctica (obligaciones y competencias prefiguradas)

El estudiante en práctica es el estudiante que había seguido el programa de formación psicopedagógicos en el marco de los DD.PP.PP.DD. y que goza de orientación y asistencia durante el último año de licenciatura para su desarrollo profesional en vista de la futura carrera didáctica.

Las destrezas adquiridas por el estudiante mediante el estudio de las disciplinas de especialidad, socio-psico-pedagógicos, didácticos, la habilidad de trabajar con la clase y las nuevas tecnologías, etc. están articuladas y se ejerzan en el marco de las prácticas en enseñanza, convirtiéndose en una dimensión integradora que facilita la

construcción progresiva de unas estrategias individuales para poder adquirir hasta el final de las prácticas de unas competencias pedagógicas necesarias para la carrera didáctica, utilizándose la competencia pedagógica también en el sentido de “estándar profesional mínimo que debe alcanzar una persona durante el ejercicio de sus principales tareas en la profesión didáctica.” (Gliga 2002, 27).

Obligaciones:

1. Conocer la estructura de organización del centro de enseñanza y la forma de funcionar del proceso de enseñanza.
2. Estudiar los documentos oficiales (plan marco, programa escolar, libros de estudios alternativos) y la documentación escolar (planificaciones, proyectos de lecciones, programas extracurriculares, etc.).
3. Reactualizar sus conocimientos de psicopedagogía y didáctica de la especialidad.
4. Participar en las clases impartidas por los tutores y los colegas.
5. Tomar apuntes y rellenar las fichas de asistencia en base a las observaciones realizadas.
6. Presentar interés y preocupación responsable para con la preparación y la impartición de las cuatro clases test.
7. Realizar los proyectos didácticos de las clases que van a impartir conforme a los criterios y los estándares adquiridos en la Didáctica de la especialidad y presentarlos al tutor y el supervisor, en tiempo útil, en vista de la corrección.
8. Realizar sus propios materiales y recursos didácticos, adecuados a la actividad didáctica que emprenden.
9. Emplear las nuevas tecnologías informacionales y de comunicación durante el proceso didáctico.
10. Manifestar preocupación y seriedad en el análisis de sus propias clases, asimismo en las de sus colegas.
11. Participar también en otras actividades específicas de su profesión (comisiones metódicas, comisión de los profesores tutores, actividades de asesoramiento y orientación de los alumnos, actividades extraescolares, etc.).
12. Adquirir la capacidad de conocer a los alumnos después de observar atentamente su actividad y su comportamiento, rellenar la ficha de caracterización psicopedagógica del alumno.
13. Realizar el expediente de prácticas que recoja los documentos oficiales y escolares (plan marco, programa escolar, planificaciones del tutor) y los documentos concebidos y utilizados durante las prácticas pedagógicas (ficha de seguimiento de las prácticas, ficha de asistencia a las clases, proyectos de las clases impartidas, proyectos de las clases representativas que había asistido, la ficha psicopedagógica de un alumno, materiales didácticos utilizados durante las actividades desempeñadas).

Competencias prefiguradas

Decimos “competencias prefiguradas puesto que “los programas de formación inicial se marcan como meta la formación de unas competencias específicas para la profesión didáctica, pero recorrer tal programa por los futuros profesores no es

suficiente para la formación de estas competencias, puesto que su complejidad no puede ser abarcada, no se puede cubrir por un proceso con duración temporal (Șerbănescu 2011, 185).

A. Competencias de comunicación y relación

Comprende la comunicación entre el profesor y los alumnos, la relación con el tutor y los demás profesores que ostentan cargos- responsabilidades (tutor de la clase, director, inspector), con los padres, la comunidad.

1. La transmisión gradual de las informaciones con carácter instructivo-educativo, seguir la interacción de los alumnos y averiguar la reacción de los mismos;
2. Facilitar el cambio de información estudiante-alumno y alumno-alumno;
3. Discutir y establecer las posibilidades de trabajo en equipo en vista de realizar los lazos interdisciplinarios y transcurreculares;
4. Establecer unas estrategias y tácticas comunes en vistas de enmendar unas situaciones que puedan perturbar el proceso de enseñanza;
5. Conocer la familia del alumno estudiado, el asesoramiento especializado en relación a algunos aspectos de la actividad del alumno y la orientación, de ser el caso, de la misma hacia fuentes especializadas;
6. Colaboración con la, como socio, para establecer unos objetivos y unas estrategias formativas;
7. Participar activamente en las reuniones de trabajo, comisiones metódicas, juntas profesoras, mediante análisis, propuestas constructivas, armonización de algunos problemas, etc.;
8. Adaptación adecuada del comportamiento relacional, de la conducta, del tacto, el lenguaje y el porte en todas sus relaciones con los alumnos.

B. Competencia psicosocial

Comprende la organización de los alumnos y las actividades, en general, en función de los objetivos de la instrucción y en la determinación de las responsabilidades del grupo:

1. Establecer unas relaciones de cooperación, de un clima adecuado en el grupo de alumnos y de la solución de los conflictos surgidos;
2. La orientación, motivación, coordinación y organización de las acciones pedagógicas en relación a las tareas de instrucción;
3. Fomentar la iniciativa de los alumnos en todas las ocasiones educativas posibles;
4. Definición de unos objetivos claros y precisos, concretos y motivantes para los alumnos;
5. Diferenciación de las tareas de instrucción teniendo en cuenta tanto los intereses, las capacidades y los resultados escolares de los grupos de estudiantes como de las posibilidades y las necesidades de cada alumno en parte.

C. La competencia de proyectar

Comprende la actividad de planificación y proyección durante todo el curso académico:

Realizar los planes

1. Seleccionar las actividades de aprendizaje conforme a las disposiciones del programa escolar;
2. Dividir por semestres el contenido de la asignatura y relacionarlo con los objetivos perseguidos y con el tiempo estimado;
3. Identificar y optimizar el acercamiento a los aspectos interdisciplinarios;
4. Establecer unas estrategias destinadas a brindar una instrucción eficiente y diferencial;
5. La evaluación rítmica del grado de implementación de la planificación mediante unas comparaciones entre la situación real y la situación planeada;
6. Nueva planificación de las actividades en función de las mismas.

Proyección de la clase

1. Establecer los objetivos operacionales de la clase en términos de resultados y conforme a la finalidad perseguida;
2. Identificar los elementos esenciales de contenido conforme al programa escolar, el libro de texto escolar, las asignaturas opcionales curriculares y las condiciones materiales;
3. Elegir unas estrategias didácticas del tipo activo, participativo y formativo;
4. Estructurar el proyecto didáctico en función de las necesidades de enseñanza;
5. Redacción clara y explícita del proyecto didáctico;
6. Asegurar el rigor científico y didáctico del proyecto didáctico.

D. La componente de la instrucción

1. Preparación de las condiciones necesarios al desarrollo de la lección (asegurar los medios y los materiales didácticos, de las condiciones de higiene y ergonómicos, organización del colectivo de alumnos, etc.);
2. Establecer y mantener durante toda la actividad unas reglas de conducta en clase;
3. Generar un atmosfera de trabajo favorable a la actividad de todos los alumnos;
4. Activación, motivación y estimulación de los alumnos mediante : la modalidad de cautivar su atención, presentar a su nivel de entendimiento los objetivos operacionales y unos elementos incipientes de motivación intrínseca, el grado de entrenamiento de los alumnos, el respecto a las peculiaridades individuales, etc.;
5. Formulación clara de las tareas de trabajo y su seguimiento consecuente;
6. Presentar con rigor científico el contenido, de todas las informaciones, los conceptos y los valores transmitidos;
7. Correlación inter- e intradisciplinaria de los conocimiento, destrezas y competencias;
8. Asegurar el carácter práctico-aplicativo mediante la definición de varias posibilidades de aplicación de los conocimientos;
9. Escoger y utilizar con preferencia métodos activos de enseñanza, diferenciados y enfocados en el alumno;
10. Implicación directa y eficiente de todos los alumnos en la clase, mediante el uso de varias formas de actividades: frontal, individual, grupal;
11. Integrar en el momento justo los medios y los recursos didácticos preparados o

- existentes en acervo del centro de enseñanza;
12. Temporizar cabalmente cada secuencia de actividad para asegurar una buena densidad de la lección;
 13. Evaluar todos los objetivos operacionales de la lección para una eficiente integración de futuras actividades de enseñanza;
 14. Interés permanente para con la evaluación mediante calificativos de los alumnos;
 15. Creación de unas situaciones adecuadas y eficientes para el aprendizaje;
 16. Valorar las dotes educativas-formativas del contenido de la lección;

En conclusión, para la eficacia de la formación inicial del personal didáctico, entre otros planteamientos reformados del contenido del módulo psicopedagógico respaldamos fuertemente “la acentuación del papel de las prácticas psicopedagógicas en el sentido de su desempeño a altos niveles de estándar. El problema del sistema no está en el número de horas asignadas a las prácticas pedagógicas en el marco de la formación inicial, sino en la forma como se realiza esta.” (Șerbănescu 2011, 214).

Bibliografía

- Alonso, Encina (con la colaboración de Castrillejo Victoria Ángeles y Antonio Orta). 2012. *Soy profesor/a. Aprender a enseñar 1*, Madrid: Edelsa Grupo Didascalía, S.A.
- Cucoș, C. 2006. *Pedagogie*, ediția a II-a revizuită și adăugită. Iași: Editura Polirom.
- Franț, A. 2002. *Ghid de practică pedagogică*, Timișoara: Editura Solness.
- Gliga, L. 2002. *Standarde profesionale pentru profesia didactică*, București: Ministerul Educației și Cercetării, Consiliul Național pentru pregătirea profesorilor.
- Ionescu, M., Radu, I. 1995. *Didactica modernă*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Mihăilescu, I. 2003. *Asigurarea calității în învățământul superior din România și Europa*, în „Conferință Națională a Învățământului Superior”, București.
- Porlán Rafael. 1997. *Constructivismo y Escuela, Hacia un Modelo de Enseñanza-aprendizaje basado en la Investigación*, Sevilla España: DIADA.
- Sacristán, J. Gimeno. 1996. *El Currículum: una reflexión sobre la práctica*, Madrid: Morata, S. L.
- Șerbănescu, L. 2011. *Formarea profesională a cadrelor didactice – repere pentru managementul carierei*, București: Editura Printech.
- Téllez, O. 2005. *La motivación del rendimiento*, Madrid: Ediciones Académicas.

Luminița VLEJA
(Universidad de Oeste
de Timișoara)

**Los poderes canónicos de las normas
y los desvíos en el léxico español y
rumano**

Abstract: (The canonical powers of the Norms and Deviations in the Spanish and Romanian vocabulary) In the world of the romance languages there are obvious cases that some linguistic phenomena (whether in oral or written language) were produced in close relation with historical and cultural reasons, not only with functional ones. These phenomena may be frequent or isolated in the linguistic history of a people, with much or little vitality in ordinary speech or in their literature. In the present study we propose to look, rather from a descriptive perspective, to what extent in some areas of the Spanish and Romanian lexicon exists weaknesses, marginalization, limitations and even deviations from the Norms or, on the contrary, if it is some general trends in some registers. In the two Romance languages mentioned, from the appearance and use of the article to broader morphosyntactic phenomena (dialecticisms, idiomatic incorporations of other languages, deviations in close relation to the use of the noun, etc.) there are forms and constructions that reveal interesting processes of grammaticalness experienced by the vocabulary.

Keywords: norm; canon; use; deviations; vocabulary

Resumen: En el mundo románico hay casos evidentes que algunos fenómenos lingüísticos (sea en la lengua oral o escrita) se produjeron en estrecha relación con razones históricas y culturales, no solo con las funcionales. Estos fenómenos pueden ser frecuentes o aislados en la historia lingüística de un pueblo, con mucha o poca vitalidad en el habla corriente o en su literatura. En el presente artículo nos proponemos buscar, desde una perspectiva más bien descriptiva, en qué medida en algunas zonas del léxico español y rumano existen debilitaciones, marginaciones, limitaciones e incluso desvíos de las normas o, por el contrario, si se trata de algunas tendencias generales en algunos registros. En las dos lenguas románicas mencionadas, desde la aparición y el uso del artículo hasta fenómenos morfosintácticos más amplios (dialectalismos, incorporaciones idiomáticas de otras lenguas, desvíos en estrecha relación con el uso del sustantivo, etc.) se encuentran formas y construcciones que revelan interesantes procesos de gramaticalización experimentados por el léxico.

Palabras clave: norma; canon; uso; desvíos; léxico

“Es menester crear en el hablante español, hoy sometido a un abandono total de la norma lingüística [...], la conciencia de un amor por su propio idioma. Una colectividad que pierde parte de su lengua pierde una parte aún mayor de su propia identidad como pueblo. Ya nos lo dijo Miguel de Unamuno hace bastantes años:

«La sangre de mi espíritu es mi lengua
y mi patria es allí donde resuene
soberano su verbo, que no amengua
su voz por mucho que ambos mundos llene.»

(A. Zamora Vicente, *Al trasluz de la lengua actual*, p.121)

Norma y razones culturales vs. norma y razones lingüísticas

Es ya bien sabido que la evolución de las lenguas, signo revelador de la transformación de la sociedad, representa un impulso fundamental para el desarrollo y la modernización de la investigación con respecto a la dinámica del léxico, el que tiene que ajustarse continuamente para poder expresar y satisfacer las necesidades de los hablantes. La comprensión de las normas lingüísticas depende, entre otros elementos determinantes, del conocimiento de la historia social y nacional, de los criterios geográficos y culturales de cada pueblo.

“Entre el Renacimiento y el Romanticismo se han formado en Europa dos concepciones diferentes de lo que sería una nación: la nación como una entidad estatal (nación estatal o política) y la nación como entidad cultural (nación cultural). En ambas desempeñan un papel importante una historia común y más o menos larga de los miembros del grupo y la existencia de instituciones comunes. Pero mientras que en la primera concepción se pone énfasis en la voluntad común de formar un Estado, en la segunda se insiste en la cultura y sobre todo la lengua común como base de identificación.” (Metzeltin, Thir 2004: 218).

En este ámbito de la diversidad cultural, el carácter particular de cada cultura se refleja en varios elementos, entre los cuales el modo de hablar de cada individuo. Al realizarse, el lenguaje está pues condicionado por factores sociolingüísticos, psicolingüísticos, socioculturales. Al hablar de lengua, Eugenio Coseriu se refiere a un sistema tripartito verificable en cada uno de sus niveles: *sistema*, *norma* y *habla*. El *sistema*, según la teoría del lenguaje de Coseriu (que se refiere no solo a las lenguas particulares sino a todo el hablar, ya que se trata de un planteamiento particular, el de la “lingüística integral”), es el nivel más abstracto que comprende todas las reglas implícitas que hacen las diferencias entre las lenguas. Se trata de reglas que se refieren a los sonidos, a la morfología y la sintaxis de una lengua. La *norma* supone un grado menor de abstracción e implica un uso constante en una comunidad, al estar relacionada con parámetros de índole social, tradicional, institucional. La menos abstracta es el *habla*, la palabra considerada desde el punto de vista histórico y singular, pronunciada por un sujeto en un determinado lugar y un determinado tiempo. El habla es el modo particular y característico de hablar y escribir de cada persona. Es la realización concreta del sistema y de la norma que lleva a cabo cada hablante.

En la concepción de Coseriu, la lengua se manifiesta en una sincronía dinámica.¹ Lo que nos parece interesante para nuestra breve exposición es que esta delimitación de Coseriu a la hora de considerar la lengua como *sistema*, *norma* y *habla* nos ayuda a examinar la lengua desde una perspectiva más compleja y funcional. (Otros lingüistas llegaron también a triparticiones semejantes, como Hjelmslev, por ejemplo, con *esquema*, *norma establecida* y *habla*). Según Coseriu, la norma no es única, pueden coexistir varias normas², es decir varios usos constantes en la misma comunidad de

¹ Según Coseriu y otros lingüistas, “todos los sistemas de la lengua están en ebullición. Quizás podamos hablar de un planteamiento de base sincrónica, que formula un sistema *acrónico*.” (Hernández Alonso 1986: 33)

² “En la norma está el sistema, o la parte correspondiente; porque –podemos ya decirlo– la norma de Coseriu

hablantes. Existe, desde la Antigüedad, señala Coseriu,

“una norma general para los discursos, i.e. para el hablar en situaciones. Esa norma consiste en que el hablar ha de ser adecuado al destinatario, al objeto del hablar y a la situación específica. Si el hablar cumple esta norma, no llama la atención, pues lo adecuado como lo correcto es lo que es de esperar.” (Coseriu 1992:182-183)

Es evidente que para cada norma hay explicaciones. Generalmente los autores de gramáticas comentan las normas y las reglas. En algunos casos estas explicaciones no son necesarias, al tratarse de automatismos, o sea de lo que está mutuamente aceptado. La norma corresponde a variaciones generalizadas del sistema, comunes a un grupo de usuarios. Como, por ejemplo, *el castellano* o *el español peninsular*, *el español atlántico*, *el español de América* o *el español americano*, *el español rioplatense*, etc., respecto a los cuales hay numerosas llamadas de atención sobre las diferencias de uso con respecto a la fonética y morfología, especialmente.

Norma, lengua histórica, lengua estándar y variantes intraindiomáticas

La norma es, pues, el conjunto de rasgos o rasgos que nos permiten identificar grupos de hablantes. En la mayoría de los trabajos que abordan el tratamiento lexicográfico del español peninsular y americano, el análisis se proyecta hacia el vínculo existente entre la norma y las variantes geográficas del castellano. Este aspecto es muy importante en la enseñanza/aprendizaje del léxico del ELE por las implicaciones pedagógicas, puesto que las necesidades comunicativas de cualquier hablante están en estrecha relación con el ámbito geográfico. Las variaciones intraindiomáticas, en la opinión de Coseriu (1981), corresponden a la *lengua histórica*, en la que resulta imposible la adquisición de la competencia comunicativa, ya que esta no se materializa en actos de habla. Coseriu afirma que las variaciones intraindiomáticas pertenecen a la estructura externa de la lengua y tienen que ver con la lengua histórica. Esta es un concepto abstracto que se basa en la existencia de una lengua común situada por encima de la variedad dialectal “o, si no hay lengua común, por la conciencia de los hablantes de que sus diversos modos de hablar corresponden a una tradición única.” (Coseriu, 1981: 7).

Hay cuatro tipos de variantes intraindiomáticas:

1. Variante diatópica (en el espacio), que se refiere a diferencias relativas al origen geográfico de los hablantes. Un regionalismo es un uso particular que los hablantes de una región específica hacen de un elemento lingüístico que bien puede ser un fonema, llamado en este caso regionalismo fonético: en rumano *frace* por *frate* (esp. *hermano*) en la región de Banat; un morfema, llamado regionalismo gramatical: la forma verbal del indicativo presente, primera persona del singular *lucru* por *lucrez* (esp. *yo trabajo* o *estoy trabajando*) en la región de Crişana; o un elemento lexical, llamado en este caso regionalismo léxico: *curechi* por *varză* (esp. *col*, *berza*); *a umbla lela*

no es más que un acotamiento del campo de trabajo, y coincide con el conjunto de idiolectos válidos en la comunicación de un grupo, siempre sometidos al sistema.” (Hernández Alonso 1986: 21).

por *a umbla fără rost*, locución verbal utilizada en la región de Moldavia (esp. *errar, vagamundear*). En el área hispánica hay ejemplos como *aguacate, palta*, por *avocado* o el verbo *checar*, usado en México con el significado de observar o mirar; *cacahuate* (México), *maní* (las Antillas), etc.

2. Variante diacrónica (en relación con la época en que viven los hablantes o con su edad). Por ejemplo, algunas personas mayores de 80 años llamaban *botica* a lo que hoy se llama *farmacia*. Ricardo Soca explica, en sus “fascinantes historias de las palabras”, el origen, el significado y la historia de la palabra botica:

“Actualmente la palabra botica, casi totalmente sustituida por ‘farmacia’, se utiliza menos que a comienzos del siglo XX, aunque todavía en muchos lugares siguen denominándose así aquellas farmacias antiguas en las que, además de medicamentos industrializados, venden productos fabricados por el propio boticario. Como el alemán Apotheke ‘farmacia’ y como el francés boutique ‘tienda pequeña’, botica proviene del griego bizantino apotheké ‘almacén o depósito de mercaderías’. La primera referencia española de botica aparece en Calila y Dimna, en 1251, aunque en esa época el vocablo se refería a una tienda, como el catalán botiga. De botica procede también botiquín, que designa una caja de medicamentos, y en portugués botequim, que alude a un bar popular. Otra palabra estrechamente emparentada con botica es bodega, que proviene no del griego apotheké, sino del vocablo latino derivado de éste, apotheca, y que entró al castellano como abdega y al portugués como adegá.” (Ricardo Soca: <http://www.elcastellano.org/palabra/botica>)

Como decía Coseriu, las lenguas son dinámicas, así que las normas pueden modificarse en el proceso histórico.

3. Variante diafásica, en relación con los estilos de lengua. Hay diferentes usos asociados a la situación comunicativa; en este nivel de variación se habla de registro formal e informal: profesor-*profe*, señora-*seño*; la *sita* Asunción por la señorita Asunción, en *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo);

4. Variante diastrática (niveles de lengua o sociolectos). Se trata de diferencias relativas al nivel sociocultural del hablante: en los estratos sociales de menor educación se dice *la color, la mar*, mientras que en el estrato medio y alto se dice *el color, el mar*).

La lingüística románica estudia los idiomas románicos, su origen, su desarrollo, sus estructuras y características, sus variedades diatópicas, diacrónicas y diastráticas, desde una perspectiva sincrónica o diacrónica.

Estudio de las normas (reglas)

Cualquier disciplina verdaderamente científica tiene que proponerse como meta la elaboración y el **estudio de las normas** según las cuales se producen los fenómenos estudiados. Por ejemplo, por su *Gramática de la lengua castellana*, Nebrija pretendía fijar una norma. La Gramática de Nebrija también fue elaborada con una clara intención didáctica y estaba destinada a tres tipos de lectores: hablantes de lengua materna española, hablantes extrajeros y hablantes del español que querían aprender el latín. La *Grammatica* es el primer libro impreso que se centra en el estudio de las

reglas de una lengua romance. El mérito de Nebrija es el de haber compuesto la primera Gramática castellana, primera también entre las gramáticas románicas, a las que servirá de modelo. Ya se sabe que Nebrija fundamentó en sus Reglas de Ortografía los principios que desde entonces rigieron el idioma castellano: “escribir como se habla, hablar como se escribe”. (Nebrija 2018: 9). Al seguir la intención de Nebrija, la de conformar la identidad lingüística del imperio español, “la gramática de Andrés Bello sentó las leyes del castellano en América y fue un elemento de identidad que, en pleno siglo XIX, marcó distancias con la lengua hablada en la Península Ibérica. (Nebrija 2018:10).

La distinción entre lo correcto y lo incorrecto es una de las primeras dificultades con las que se confronta el gramático que estudia un estado de lengua. ¿Y qué es un estado de lengua “correcto”? Y a la hora de hablar de un error, ¿qué es lo que se quiere decir? Muchos autores definen lo correcto por la conformidad con la norma social: « On entend par langage correct le langage tel qu’il est exigé par la collectivité, et par fautes de langage, les écarts à partir de cette norme - abstraction faite de toute valeur interne des mots ou des formes. » (Frei 2011: 15-16). [Por lenguaje correcto se entiende el lenguaje tal como lo exige la colectividad y por faltas, los desvíos de esta norma –traducción nuestra]. Henri Frei (1899-1980) fue un lingüista suizo y orientalista perteneciente a la Escuela de Ginebra. Co-editor de los famosos *Cahiers* de Ferdinand de Saussure desde 1957 a 1972, es más conocido por su libro *La gramática de los errores*, que analiza una gran cantidad de textos en francés “coloquial” (en su mayoría eran cartas escritas por soldados franceses de la Primera Guerra Mundial)

Esta noción de *correcto* es la concepción normativa: es correcto lo que corresponde a la norma establecida por la sociedad; y la gramática que constata y codifica las reglas del empleo correcto se llama gramática normativa.

Publicada por la primera vez en 1929, *La gramática de los errores* de Henri Frei está reeditada en 2007 por la editorial Ennoia. Esta gramática intenta contestar a una pregunta actual: ¿qué es lo que llamamos un hecho de lengua correcto y qué es un error? Dicho de otra forma, cómo tratar el error si no queremos adoptar el planteamiento de los puristas sino más bien el de los lingüistas? Henri Frei esboza las bases teóricas de lo que él llama lingüística funcional en oposición con la lingüística normativa. Los errores cumplen por tanto ciertas funciones.

Normas y aspectos de la historia interna

Los conceptos *Romania*, *románico* fueron definidos en relación con la latinidad, como hecho lingüístico, y con el sentimiento de un origen común y de una espiritualidad común:

“El adjetivo *románico* aparece en el siglo XVIII (1765) en la Enciclopedia francesa (fr. *roman*) para denominar las lenguas neolatinas. Procede del término *romance*, *roman*, que fue empleado por vez primera con este mismo significado casi dos siglos antes de esa fecha por Étienne Pasquier (1529-1615) en su obra *Recherche de la France*, especie de enciclopedia metódica.” (Munteanu Colán 2005: 20-22).

Romania se convirtió en la denominación de una unidad lingüística, espiritual y cultural, esto es, del mundo románico, heredero de la civilización romana en contraposición a la Barbaria. Los romanistas se refieren, con fines metodológicos, a varias *Romanias*: 1. la Romania propiamente dicha, que designa los territorios románicos hablantes desde Portugal hasta Rumanía; 2. la *Romania Perduta* o Perdida; 3. la *Romania Nova* o Nueva; 4. la Romania bizantina; 5. la Romania continua; 6. la Romania occidental; 7. la Romania oriental. (Munteanu Colán 2005: 23-25)

El rumano y el español, como áreas laterales de la romanidad, representan sus “áreas exteriores, caracterizadas por un fondo lingüístico peculiar, perteneciente a fases lingüísticas más antiguas desde la perspectiva de la evolución del latín en su paso a las lenguas romances. La misma opinión la comparte Gerhard Rohlfs (1979), quien aprecia que las lenguas románicas más periféricas, en el oeste y el este, «son ricas sobremanera en un fondo lingüístico específico como consecuencia de la fuerza centrífuga.» (Munteanu Colan 2005: 149). Munteanu aprecia también que los romanistas rumanos Iorgu Iordan (1964, 1965), Marius Sala (1967), y otros investigadores desarrollaron la teoría de las áreas laterales de la latinidad, según la cual algunas innovaciones del centro del Imperio no llegaron a las regiones más alejadas, periféricas, situadas en los límites de la Romania y así se explican las semejanzas entre las modalidades romances que se formaron en estos territorios.

Al hablar de variaciones o variantes sintácticas de uso, José Manuel González Calvo arroja luz sobre un fenómeno lingüístico común en la historia de las lenguas románicas, eso es la expresión de las acciones impersonales y unipersonales, y advierte que se trata de un capítulo muy amplio dentro de la lengua latina y de las lenguas románicas. Más exactamente, el lingüista español analiza el verbo *haber* impersonal y transitivo de existencia:

“Este *habere* no pasó al rumano. En italiano moderno aparece, acompañado de un adverbio de lugar, solo en el lenguaje poético o de regusto arcaizante con valor de *esserci*: «In Verona *ebbe* (en vez de *vi fu*) già un vescovo».

Sí pasó *habere* impersonal de existencia al francés, al catalán, al castellano y al portugués. En francés y catalán, *avoir* y *haver* llevan respectivamente las formas adverbiales locativas y *hi*: *Il y avait deux enfants; Hi haurà discussions*. El portugués y el español moderno no llevan una partícula semejante: *Houve momentos de pânico; Hubo momentos de pánico*.” (González Calvo 2011: 25)

Se trata, pues, de un *haber* existencial y locativo cuyos usos impersonal y personal han suscitado muchas veces opiniones y “posturas beligerantes” (González Calvo 2011: 43). El gramático español opina que hay que distinguir con rigor entre incorrección, variación, vacilación e innovación en la apreciación de los usos lingüísticos y opina que se impone estudiar esta estructura con *haber* como un tipo importante e interesante de variación lingüística de tipo sintáctico (González Calvo 2011: 63). Últimamente ciertos usos considerados de concordancia viciosa (usos de pluralización del tipo *hubieron mujeres*) se ven influidos por los medios de comunicación.

En rumano también hay un fenómeno semejante al indicado por González Calvo con respecto a la expresión de las acciones impersonales y unipersonales. Pero esta

vez se trata del verbo *a fi* (*estar*), analizado por Iorgu Iordan (1947: 352) como una construcción especial en los sintagmas *era să cad*, *era să te lovești* (esp. *estaba a punto de caer*, *estabas a punto de hacerte daño*, fr. *j'ai failli tomber*) y en cuyo caso el verbo auxiliar se usa en singular. El lingüista rumano enumera algunos ejemplos de cambio del carácter impersonal del auxiliar de este sintagma y de pluralización (*erați să mă ucideți*, *erau să fie cât pe ce concentrate*) y se pregunta si se trata de una influencia extranjera o de una hipercorrección, puesto que este fenómeno se nota especialmente en personas cultas.

Iorgu Iordan habla también de un fenómeno denominado por él “hiperurbanismo morfológico”, que consta en mezclar algunas formas del artículo posesivo (o “genitival”) rumano *al*, *a*, *ai*, *ale* que varía según el género y número del sustantivo del que depende el posesivo. Aporta interesantes comentarios acerca de la norma a la hora de citar algunos ejemplos correctos: sg. *modul de prezentare a materiei*, pl. *modurile de prezentare a materiei*; *cheltuielile de transport ale Pescăriilor Statului* y *cheltuielile de transport al peștelui* (el modo/los modos de presentación de la materia; los gastos de transporte de las Pescaderías del Estado/los gastos de transporte del pescado). Y también se detiene en las dificultades y los ejemplos de incorrecciones. En conclusión, este fenómeno es más bien de tipo sintáctico y supone concordancia en las formas del artículo posesivo. (Iordan 1947: 106-107)

Situada en la Rumania oriental, Rumanía tiene una historia y una configuración lingüística aparte. Manoliu Manea (1971: 52-54) la menciona como “románica balcánica” y subraya la unidad de sus cuatro subdivisiones: el dacorrumano, el arrumano, el meglennorrumano, el istrorrumano. La única lengua románica en la que *Romanus* sobrevive como palabra hereditaria es el rumano. El sustantivo *rumân* se encuentra como nombre propio de los naturales del país desde los primeros textos (la tradición escrita rumana empieza en 1521), pero el adjetivo correspondiente *rumân* era raro y se aplicó hasta el siglo XIX solo a personas. Junto a la forma heredada existe también otra, semiculta, *român*, atestiguada desde 1582 y en los siglos XVI, XVII y XVIII, mucho menos frecuente que *rumân*. Desde el principio del siglo XIX la situación cambia. En el ámbito del nacionalismo naciente el origen romano del pueblo rumano ganó importancia, de tal modo que se impuso la forma *român*, que permite reconocer su derivación de *Romanus* y *Roma* (Arvinte 1983: 65-67). Al mismo tiempo el empleo como adjetivo de *român* se intensificó, y la voz se aplicó también a cosas como la lengua. Los intelectuales preferían utilizar el sintagma *limba română* en lugar del tradicional *limba românească*, sin poder todavía hacer desaparecer completamente la expresión más antigua. Hoy el femenino (con artículo) *româna* es la designación normal de la lengua propia, în *română* y în *românește*, que se emplean como sinónimos en el sentido de ‘en rumano’, *limba română* (solo excepcionalmente *limba românească*) significa ‘la lengua rumana’. *Rumân/român* es un término popular y tiene muchos significados secundarios: varón, marido, cristiano ortodoxo, siervo, campesino pobre.

Según la flexión nominal y verbal, Maria Manoliu Manea, en su *Gramática comparada de las lenguas románicas*, divide las lenguas románicas en tres grupos: el grupo italo-rumano (exceptuando el galo-italico), el grupo hispánico y el grupo francés. Una observación importante de Manoliu Manea acerca de las normas generales es que en el grupo italo-rumano el género puede constituir una condición de restricción en cuanto

a la realización de la oposición del número: rum. m. sg. y pl. *crai/f. sg. crăiasă-* pl. *crăiese* (m. emperador, emperadores, f. emperatriz, emperatrices), donde el masculino requiere el sincretismo de los números; rum. m. sg. *muncitor* – m. pl. *muncitori/ f. sg. y pl. muncitoare* (m. trabajador, trabajadores, f. trabajadora, trabajadoras) donde la forma de femenino está acompañada por la desaparición de la oposición de número (Manoliu Manea 1971: 73).

Normas y docencia

Las subdisciplinas de la gramática de una lengua son la fonología, la morfología, la sintaxis y la gramática del texto (denominada también la lingüística del texto o la textología³). Para estudiarlas se parte de reglas generales y especiales. La acentuación española, por ejemplo, supone unas reglas fijas que facilitan siempre la correcta pronunciación de una palabra. Alberto Madrona Fernández y Rafael Pisot Díaz, en su manual titulado *Diferencias de usos gramaticales entre el español y el rumano*, proporcionan dos listas de falsos amigos fonéticos (esp. academia, alergia, inútil.... rum. academia, alergia, inutil...) y falsos amigos gráficos (esp. acuario, ánfora....rum. acvariu, amforă...). El manual está articulado según los tres capítulos que forman normalmente el objeto de estudio de la mayoría de los manuales de gramática contrastiva (Pronunciación y ortografía, Morfología y Sintaxis), sin abarcar las cuestiones de la gramática del texto. Destaca este manual por sus notas que remiten a las normas de ambas lenguas:

“NOTA: las oraciones temporales que en español se construyen con presente de subjuntivo en la subordinada y futuro en la principal, rigen en rumano futuro en ambos casos.

Cuando **compremos** las entradas, te **llamaremos**.

Când vom cumpăra/o să cumpărăm biletele, te vom chema/o să te **chemăm**.

Cuando **acabe** los estudios, **pediré** una beca en EE.UU.

Când îmi **voi termina** studiile, **voi cere** o bursă în SUA.” (Madrona Fernández y Pisot Díaz 2009: 80)

El proceso de enseñanza-aprendizaje implica inevitablemente “el camino lento, incierto y trabajoso de la investigación.” (Galán Rodríguez; Montero Curiel; Martín Camacho; Rodríguez Ponce, coords., 2015: 23). Para un docente que tiene en cuenta la perspectiva comunicativa, las clases de lengua se sitúan más allá de los tradicionales planteamientos descriptivos. Pero una comunicación correcta y las normas no se oponen, sino que están estrechamente vinculadas. El enfoque normativo ha sido muy productivo en el ámbito de la didáctica de lenguas extranjeras y ha permitido ahondar en el análisis de forma gradual. Los sucesivos estadios de interlengua en los que se

³ El texto debería ser la unidad fundamental del estudio lingüístico, no la palabra o la oración. José Manuel González Calvo opina que “la consideración de toda lengua como sistema de comunicación conduce a proponer que el texto es el elemento o unidad esencial de la gramática. Hablamos, al menos intencionalmente, por textos configurados en discursos, no por oraciones conformadas en enunciados.” (González Calvo 2011: 156).

manifiestan los progresos del dominio lingüístico son significativos, porque tienen que establecer un equilibrio entre los contenidos de base normativo-estructurales y la perspectiva interactiva. Partiendo de la gradualidad de la enseñanza-aprendizaje, los profesores de lenguas tienen que seguir de cerca un análisis pormenorizado de las normas con el fin de borrar cualquier posibilidad de confusión. En el análisis de formas y el aprendizaje de reglas hay que distinguir entre incorrección, variación, vacilación e innovación. (González Calvo 2011: 63). La finalidad especialmente práctica del estudio y aprendizaje de las lenguas capacita a los alumnos en el uso del lenguaje. Eso les hace posible la comprensión y la expresión adecuada de mensajes intelectuales y afectivos, objetivos primordiales para la conciencia y reflexión de su propio idioma:

“El sistema de la lengua es mucho más sabio y rico que los procedimientos de que disponemos para investigar y explicar su operatividad creadora y su funcionamiento práctico. Respeto, lealtad y prudencia ante la lengua común son actitudes deseables tanto en el investigador como en los hablantes en general. Es un problema social de formación y de educación.” (González Calvo 1998: 13)

Conclusiones

El español y el rumano son sistemas complejos cuya diversidad y modalidades lingüísticas de carácter diatópico, diacrónico, diafásico y diastrático están en relación directa con el contexto de aprendizaje de lenguas extranjeras. La perspectiva didáctica está centrada principalmente en el concepto de competencia comunicativa y sus diferentes subcompetencias: lingüística o gramatical, léxico-semántica, sociocultural, pragmática, discursiva. Es beneficioso conocer las normas lingüísticas y saber adecuar su competencia comunicativa a las diferentes zonas de habla española, respectivamente rumana, si se quiere “colaborar en el desarrollo de actitudes y valores con respecto a la sociedad internacional, como el pluralismo cultural y lingüístico, la aceptación y la valoración positiva de la diversidad y de la diferencia, el reconocimiento y el respeto mutuo.” (Instituto Cervantes 1994: 25).

Las consideraciones normativas (acerca de los usos marcados o no marcados, desde la norma culta, general o local, etc.) se fundamentan en marcos y datos variados de sucesivos momentos de la historia de la lengua. Las lenguas están en una perpetua transformación, lo que ocasiona a veces cambios normativos, sea por tendencias innovadoras, sea por desvíos estilísticos o intenciones puristas: “No son infrecuentes en la historia de las lenguas los cambios por ultracorrección.” (González Calvo 2011: 39).

Las lenguas tienen que luchar en contra de dos fuerzas: la primera, centrípeta, que pide respeto por la tradición, y la otra, centrífuga, que determina las innovaciones.⁴ (Jordan 1947: 512).

⁴ El hispanista rumano Iorgu Jordan opina que no se puede establecer un equilibrio entre las dos tendencias, porque eso provocaría la muerte de la respectiva lengua: “Prin oamenii care o vorbesc, limba are de luptat cu două forțe: una, centripetă, cere respect pentru tradiție, cealaltă, centrifugă, împinge la inovații. Un echilibru stabil și definitiv între aceste două tendințe nu-i nici posibil, nici de dorit. Realizarea lui ar provoca moartea limbii.” (Jordan 1947: 512).

En suma, convendría distinguir con rigor entre incorrección, variación, vacilación e innovación en la apreciación de los usos lingüísticos. En la docencia es necesario distinguir entre recomendar, evitar, corregir y condenar usos.

La realidad lingüística del español y del rumano no tiene nada que ver con reglas o teorías utópicas. Las dificultades formales, sea de la lengua estándar, funcional, sea de la lengua literaria y de otros registros, surgidas de la gran presión de la actualidad, se pueden solucionar con rapidez gracias a los trabajos normativos que reflejan un enfoque complejo (criterios morfosintácticos, semánticos, textuales y pragmáticos). Se deducen, además de una pluralidad de normas, algunos usos especiales (esp. *el alma, el agua, el hambre*; rum. sg. *cap*, pl. *capi* - 'jefes', *capete* - 'cabezas', *capuri* – *geogr.*), diferentes desviaciones estilísticas y usos incorrectos o inadecuados que necesitan explicaciones y argumentos científicos prácticos.

Bibliografía

- Arvinte, Vasile. 1983. *Román, románesc, România*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Borrero Barrera, María José; Cala Carvajal, Rafael. 2000. "Norma y diccionario. Las variedades diatópicas del español en la enseñanza de ELE", en *¿Qué español enseñar? Norma y variación lingüística en la enseñanza del español a extranjeros*. Actas del XI Congreso Internacional ASELE, Zaragoza, 13-16 de septiembre de 2000, págs. 217-226.
- Coseriu, E. 1973. "Sistema, norma y habla", en *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, Eugeniu. 1975. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, E. 1981. "Los conceptos de 'dialecto', 'nivel' y 'estilo de lengua' y el sentido propio de la dialectología", en *LEA*, 111/1, págs. 1-32.
- Coseriu, Eugeniu. 1992. *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*. Madrid: Gredos.
- Frei, Henri. 2011. *La grammaire des fautes*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. Disponible en http://www.pur-editions.fr/couvertures/1318924615_doc.pdf
- Galán Rodríguez, Carmen; Montero Curiel, M.ª Luisa; Martín Camacho, José Carlos; Rodríguez Ponce, M.ª Isabel (coords.). 2015. *El discurso de la gramática. Estudios ofrecidos a José Manuel González Calvo*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Gómez-Pablos, Beatriz. 2017. *América en el Diccionario de Autoridades. 1726-1739*. Nümbrecht: Kirsch-Verlag. Disponible en [Gomez3_buchgesamt_20170225.pdf](#)
- González Calvo, José Manuel. 1998. *Variaciones en torno a la gramática española*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- González Calvo, José Manuel. 2011. *Escollos de sintaxis española*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Hernández Alonso, César. 1986. *Gramática funcional del español*. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: Gredos.
- Instituto Cervantes. 1994. *La enseñanza de la lengua española. Plan curricular del Instituto Cervantes*. Madrid: Publicaciones del Instituto Cervantes.
- Jordan, Iorgu. 1947. *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor”*. București: Editura Socec&Co., S.A.R.
- Jordan, Iorgu. 1964. "Le roumain et l'espagnol, aires latérales de la latinité", en *RRL* 9/1964, p. 5-14.
- Jordan, Iorgu. 1965. "El español, ¿área lingüística arcaica?", en *RFE* 4/1965, pp. 177-179.
- Madrona Fernández, Alberto; Pisot Díaz, Rafael. 2009. *Diferencias de usos gramaticales entre el español y el rumano*. Madrid: Editorial Edinumen.

- Manoliu Manea, Maria. 1971. *Gramatica comparată a limbilor romanice*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Metzeltin, Michael; Thir. Margit. 2004. *El Poder. Análisis del discurso político español e hispanoamericano*. Wien: 3 Eidechsen.
- Metzeltin, Michael. 2009. *Gramática explicativa de la lengua castellana. De la sintaxis a la semántica*. Wien: Praesens Verlag.
- Metzeltin, Michael. 2011. *Gramatica explicativă a limbilor romanice. Sintaxă și semantică*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Munteanu Colán, Dan. 2005. *Breve historia de la lingüística románica*. Madrid: Arco/Libros.
- Nebrija, Antonio de. 2018. *Gramática de la Lengua castellana*. Disponible en <https://books.google.es/books?id=Saim1t99GgYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Rohlf, Gerhard. 1979. *Estudios sobre el léxico románico*, reelaboración parcial y notas de Manuel Alvar. Madrid: Gredos.
- Sala, Marius. 1967. “El rumano y el español, áreas laterales de la Romania”, en *Lengua, literatura, folklore*, estudios dedicados a Rodolfo Oroz, Santiago de Chile, pp. 439-447.
- Soca, Ricardo, en <http://www.elcastellano.org/palabra.php>
- Zamora Vicente, Alonso. 2002. *Al trasluz de la lengua actual*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital basada en la de Madrid, Universidad Complutense, D.L., 1988. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/al-trasluz-de-la-lengua-actual-0/html/>
<http://www.elcastellano.org/>

Volum apărut cu sprijinul:



Consolato Onorario d'Italia
a Timisoara

