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 Romania Europeană
Interferențe și contraste în Romania

VIII/1

JATE Press

QVAESTIONES ROMANICAE VIII
Interferențe și contraste în Romania
– 1 –

Lucrările Colocviului Internaţional
Comunicare şi cultură în Romania europeană
(ediţia a VIII-a)

Papers of the International Colloquium
Communication and Culture in Romance Europe
(The 8th edition)

ISSN – 2457 8436
ISSN-L – 2457 8436

Szeged
Jatepress

2020

Comitet onorific / Honorary Committee:
Florica BECHET, Universitatea din Bucureşti
Jenny BRUMME, Universitatea din Barcelona
Riccardo CAMPA, Acad., DHC, Institutul Italo-Latino American, Roma
Sanda CORDOŞ, Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
Ioana COSTA, Universitatea din București & Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Acad., Universitatea din Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timişoara
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi

Comitet ştiinţific / Scientific Committee:
Tamar APTSIAURI, Universitatea din Tbilissi
Laura BĂDESCU, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române
Florica BECHET, Universitatea din București
Tibor BERTA, Universitatea din Szeged
Frédérique BIVILLE, Universitatea „Lumière", Lyon
Mirela BORCHIN, Universitatea de Vest din Timișoara
Jenny BRUMME, Universitatea „Pompeu Fabra", Barcelona
Norberto CACCIAGLIA, DHC, Universitatea pentru Străini, Perugia
Giovanni CAPECCHI, Universitatea pentru Străini, Perugia
Ioana COSTA, Universitatea din București & Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române
Vasile DOCEA, Universitatea de Vest din Timișoara & Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran" din Timișoara
Monica FEKETE, Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
Katarzyna GADOMSKA, Universitatea Sileziană din Katowice
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Universitatea Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Coman LUPU, Universitatea din București & Facultatea Pedagogică din Bratislava
Laszlo MARJANUCZ, Universitatea din Szeged
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timişoara
Adriano PAPO, Universitatea din Udine și Centrul de Studii *Adria-Danubia*, Duino Aurisina, Trieste
Antonio PATRAŞ, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași
Elena PÎRVU, Universitatea din Craiova
Alessandro ROSSELLI, Universitatea din Szeged
Eleonora RINGLER PASCU, Universitatea de Vest din Timișoara
Mihaela Silvia ROŞCA, Universitatea de Vest din Timișoara
Leonardo SARACENI, Institutul Superior de Muzică „Francesco Cilea", Castrovillari
Oana SĂLIŞTEANU, Universitatea din București
Andreea TELETIN, Universitatea din București & Universitatea Sorbona, Paris 3
Maria ŢENCHEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Libuše VALENTOVÁ, Universitatea Carolină din Praga
Estelle VARIOT, Universitatea Aix-Marseille, AMU
Leonard VELCESCU, CRESEM-CRHiSM, Universitatea „Via Domitia" din Perpignan
Violeta ZONTE, Universitatea de Vest din Timișoara

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ŞI TEOLOGIE

UNIVERSITATEA DIN SZEGED
FACULTATEA DE LITERE

QVAESTIONES ROMANICAE VIII
Interferențe și contraste în Romania
– 1 –

Lucrările Colocviului Internaţional
Comunicare şi cultură în Romania europeană
(ediţia a VIII-a)

Papers of the International Colloquium
Communication and Culture in Romance Europe
(The 8th edition)

Coordonator / Coordinator:
Valy CEIA

Secretari de redacție / Editorial Assistants:

Ana-Maria AVRĂMUȚI
Daniel HAIDUC

Comitet editorial / Editorial Board:

Mirela BONCEA
Emina CĂPĂLNĂȘAN
Valy CEIA
Remus FERARU
Ioana Mia IUGA
Ramona MALIȚA
Simona REGEP
Roxana ROGOBETE
Dumitru TUCAN
Bogdan ȚÂRA
Luminiţa VLEJA
Manuela ZĂNESCU

Szeged
Jatepress

2020

Responsabilitatea privind conţinutul ştiinţific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondenţă se va adresa la/ Please send mail to:

Universitatea de Vest din Timişoara
Facultatea de Litere, Istorie şi Teologie
Centrul de Studii Romanice din Timișoara (CSRT), sala 410
Bd. Vasile Pârvan nr. 4, Timișoara 300 223, România

Email: ciccre@e-uvt.ro

Web: ciccre.uvt.ro

Szeged: Jatepress – „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged

ISSN – 2457 8436
ISSN-L – 2457 8436

Cuprins

Cuvânt-înainte * Foreword 11

Conferințe în plen * *Plenary Session* 17

Sorin ALEXANDRESCU, Creuzetul parizian: Brâncuși, Giacometti și alți sculptori „romanici" * (Parisian Melting Pot: Brancusi, Giacometti, and Other „Romance" Sculptors)..... 18

Carolina FERRER, Le système littéraire de la Romania européenne : une analyse métacritique au prisme de la criticométrie * (The European Romania Literary System: a Metacritical Analysis Through the Lens of Criticometrics) 47

Jukka HAVU, Las formas imperfectivas y perfectivas del verbo románico, estabilidad y cambio * (The Imperfective and Perfective Forms of the Romance Verb, Stability and Change)..... 65

Limba şi literatura latină * *Latin Language and Literature*..... 95

Florica BECHET, Tehnica variantelor la Tacit (*Annales* I-VI) * (The Technique of Variants at Tacit (*Annales* I-VI))..... 96

Valy CEIA, Un topos literar dihotomic: *laus Italiae* * (A Dichotomous Literary Topos: *Laus Italiae*).....105

Theodor GEORGESCU, Simbioza formelor de guvernământ în Roma antică în viziunea lui Polybios * (The Symbiosis of the Forms of Government in Ancient Rome and Their Recovery in a Modern Age) 114

Gabriela RADU, Limitare şi libertate în traducerea acrostihului din *Ekthesis*-ul Diaconului Agapet * (Costraints and Freedom in the Acrostic Translation of Agapetus Diaconus' *Ekthesis*) 121

Adina-Voichița ROȘU, Fericitul Ieronim – Pe urmele bărbaților iluștri * (Blessed Hieronymus – In the Footsteps of Illustrious Men) 137

Elena-Tia SANDU, *(Homo) viator ac/vel peregrinus* în Aetas Patrum. Interferențe semantice. I * (*(Homo) viator ac/vel peregrinus* in Aetas Patrum. Semantic Interferences. I) 143

Maria SUBI, Vocabulele *candorii* în latină și în limbile romanice * (The Terminology of *Candor* in Latin and the Romance Languages).....156

Maria-Cristina TRUȘCĂ, *Hamartia* – scurt itinerar lingvistic despre rătăcire * (*Hamartia* – Short Language Itinerary about Wandering) 174

Limba şi literatura română * *Romanian Language and Literature* 187

Florina-Maria BĂCILĂ, „Nu-i condei să poată scrie": *egestas linguae* – concept și mărturisire în poezia lui Traian Dorz * („Nu-i condei să poată scrie": *egestas linguae* – Concept and Confession in the Poetry of Traian Dorz) 188

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU, Marginalitate şi europenism în proza lui Alexandru Vona * (Peripheral and European Layers in Alexandru Vona's Novel) 203

Nicolae BOBARU, Elemente ale imaginarului marin spaniol și portughez în romanul postmodern românesc * (Elements of the Spanish and Portuguese Maritime Imaginary in the Romanian Postmodernist Novel) 215

Oana BOC, Metafora și instituirea sensului poetic. O privire dinspre și înspre Blaga * (The Metaphor and the Creation of Poetic Meaning. An Outlook from and towards Blaga) 226

Mirela-Ioana BORCHIN-DORCESCU, Visul celtic și visul românesc: *thanatofilia eroică* * (The Celtic Dream and The Romanian Dream: the *Heroic Thanatophilia*) 236

Ecaterina BRĂGUȚĂ, Alexandra GHERASIM, Sufixarea cu elemente latinești în procesul de formare a substantivelor deverbale caracteristice textelor religioase * (Suffixation with Latin Morphemes Used in the Formation Process of Deverbal Nouns Specific to Religious Texts) 247

Emina CĂPĂLNĂȘAN, Aspectele culturale – factor stimulativ în învățarea limbii române ca limbă străină * (Cultural Issues – an Appealing Frame for Teaching Romanian as a Foreign Languages) 257

Simona CONSTANTINOVICI, Paradoxul semantic în discursul cioranian * (The Semantic Paradox in the Cioranian Speech) 264

Elena CRAȘOVAN, Vârstele Letiției Branea. O radiografie a romanelor Gabrielei Adamești eanu * (The Ages of Letitia Branea. A Radiography of Gabriela Adamesteanu's Novels) 274

Daniela GHELTOFAN, Despre corpusurile electronice românești. *Inimă*: câteva e-ocurențe sintagmatice * (About Romanian Electronic Corpora. *Inimă*: Some Syntagmatic e-Occurrence) 292

Gabriela GLĂVAN, Înstrăinare și refuz. Evadări din provincia Hertei Müller * (Estragement and Denial. Escaping Herta Müller's Province) 309

Maria-Mihaela GROSU, Didactica limbilor-culturi în predarea românei ca limbă străină * (The Didactics of Culture Languages and New Perspectives in the Didactics of Romanian as a Foreign Language) 318

Anda LĂSCUȘ, Modalități de redare a diminutivării în limba română, cu accent pe limbajul întrebuințat în mediul virtual * (Ways of Expressing Diminution in Romanian, Focusing on the Language Used in the Online Environment) 332

Giovanni MAGLIOCCO, Ilona-Manuela DUȚĂ, Metamorfozele postmoderne ale unui mit clasic al contrastului. *Kore-Persefona* de Ruxandra Cesereanu într-o dublă interpretare, arhetipală și psihanalitică * (The Postmodern Metamorphoses of a Classical Myth of the Contrast. Ruxandra Cesereanu's *Kore-Persefona* in a Double Interpretation, Archetypal and Psychoanalitic) 342

Viviana MILIVOIEVICI, Câteva aspecte semnificative din cultura și publicistica României interbelice * (Some Significant Aspects of Culture and Journalism in Interwar Romania) 368

Eliana-Alina POPEȚI, Probleme în predarea limbii române ca limbă străină. Studiu de caz: articolul în limba română * (Problems that Arise when Teaching Romanian as a Foreign Language. Case Study: the Article in Romanian) 377

Denisa-Maria TOUT, Din lexicul superstiţiilor populare sălăjene * (Words Related to Popular Superstitions from Sălaj) 385

George Bogdan ȚÂRA, Școala Ardeleană și latinitatea „altfel" a limbii române. Substantivul * (The Transylvanian School and the "Different" Latinity of the Romanian Language) 393

Anca URSA, Spațiu și timp în comunicarea interculturală: particularități românești * (Cross-cultural Perspectives on Space and Time: Romanian Characteristics) 408

Langue et littérature françaises * *French Language and Literature*..... 417

Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN, Quand l'amour de bienveillance triomphe de l'amour de concupiscence : *Alma* de J.-M.G. Le Clézio. Étude de cas * (When Love of Kindness Triumphs over Love of Concupiscence: The Novel *Alma* de J.-M.G. Le Clézio. Study Case) 418

Monica GAROIU, Intermédiarités dans *Douleur exquise* de Sophie Calle * (Intermediality in Sophie Calle's *Exquisite Pain*) 432

Eva HAVU, L'emploi des formes d'adresse en français, italien et espagnol péninsulaire : correspondances et différences * (Forms of Address in French, Italian and Peninsular Spanish: Resemblances and Differences) 440

Ramona MALITA, 'Lecture d'un tableau' pour déchiffrer les canons esthétiques du romantisme littéraire ? Interférence(s) littérature-peinture * ('Reading a Painting' to Decipher the Aesthetic Canons of Literary of the Romanticism? Interference(s) Literature-Painting) 461

Ioana MARCU, Proximités et ruptures dans la littérature issue de l'immigration maghrébine * (Proximities and 'Incongruity' in the Literature Resulting from Maghreb Immigration) 471

Roxana MAXIMILEAN, Les interférences entre l'histoire et la littérature dans l'œuvre de Sylvie Germain. L'image de la seconde guerre mondiale * (Interferences between History and Literature in Sylvie Germain's Literary Work. The Image of the Second World War) 487

Luciana PENTELIUC-COTOŞMAN, Configurations poétiques de l'ennui dans l'espace culturel de la Romania * (Poetic Configurations of Spleen in the Cultural Space of Romania) 499

Mădălina-Ioana TŐK, Symbioses et contrastes : la prostitution en France au XIXe siècle * (Symbiosis and Contrasts: Prostitution in France in the Nineteenth Century)....516

Lengua y literatura españolas * *Spanish Language and Literature* 525

Iulia BOBĂILĂ, Contrastes en la poesía de Ida Vitale * (Contrasts in Ida Vitale's Poetry)....526

Răzvan BRAN, Las unidades fraseológicas en perspectiva contrastiva. La traducción española de *Frumoasele străine* (M. Cărtărescu) * (The Phraseological Units from a Contrastive perspective (Romanian-Spanish). The Spanish Translation of *Frumoasele străine* (M. Cărtărescu)) 536

Aura Cristina BUNORO, *La tía Julia y el escribidor*, ¿simbiosis o contraste? * (*La tía Julia y el escribidor*, Symbiosis or Contrast?) 543

Mihaela CIOBANU, Nuevas formas de denominar en la industria turística * (News Forms of Identification in the Travel Industry)....552

Roxana Maria CREŢU, Interferencias y contrastes entre el lenguaje común y el lenguaje coloquial * (Interferences and Contrasts between Ordinary Language and Colloquial Language) 561

Oana-Adriana DUŢĂ, Interferencias y contrastes en la fraseología somática española y rumana * (Interferences and Contrasts in Spanish and Romanian Phraseology) 603

Mihai ENĂCHESCU, Comida, bebida y vida sana: similitudes y contrastes entre le refranero español y el rumano * (Food, Drink and Healthy Life: Similarities and Contrast between Spanish and Romanian Proverbs)....619

Sanda-Valeria MORARU, Expresiones coloquiales con palabras del campo semántico de la automoción: convergencias y divergencias entre el español y el rumano * (Colloquial Expression from the Semantic Field of Automotive: Convergences and Divergences between Spanish and Romanian)....629

Olivia N. PETRESCU, Confluencias románico-balcánicas en la literatura oral rumana * (Romanic-Balkan Confluences in Romanian Oral Literature) 635

Lavinia SIMILARU, Esther y Fortunata, dos heroínas de Balzac y Galdós respectivamente, dos víctimas de la sociedad decimonónica * (Esther and Fortunata, Two Heroines of Balzac and Galdós, Two Victims from Nineteenth Century Society)....646

Sorina Dora SIMION, Contrastes en la obra de Francisco de Goya y Lucientes * (Contrasts in the Work of Francisco De Goya y Lucientes)....656

Simona-Luiza ȚIGRIȘ, Un análisis pragmaretórico de los discursos de Simón Bolívar dirigidos a los colombianos (1821-1830) * (A Pragma-rhetorical Analysis of Simon Bolivar's Speeches Given in Front of the Colombians (1821-1830)) 667

Cristina VARGA, El subtitulado en Rumanía y España. Análisis contrastivo * (The Subtitling in the Romania and Spain. Contrastive Analysis) 679

Luminița VLEJA, Proyecto MUST: traducción e interferencias desde el TO al TL * (Project MUST: translation and interference between ST and TT) 697

Cuvânt-înainte

Ediţia a VIII-a a Colocviului Internaţional *Comunicare şi cultură în Romania europeană* (CICCRE) a fost dedicată complexei problematici a simbiozelor şi specificităților din Romania.

Modul de răspândire a limbii, culturii şi civilizaţiei latine a determinat configurarea unor trăsături specifice în fiecare dintre fostele provincii ale Imperiului, odată cu transformarea latinității în romanitate. În dezvoltarea şi legăturile lor de lungă durată, limbile, literaturile, arta, istoria şi religia au cunoscut salturi calitative în explicarea cărora specialiştii au manifestat adesea păreri contradictorii. Cu toate aceste trăsături specifice, s-au conturat numeroase asemănări sau invariante, datorate fie unui fond comun, fie influenţelor reciproce romanice.

În întreaga istorie a romanităţii s-au menţinut, în diferitele limbi de cultură, cunoaşterea și studiul Antichităţii (mai ales a celei de limbă latină), popularizându-se astfel, la un moment dat, artele „liberale", printre care gramatica, dialectica, retorica, muzica, etc., dar şi ideea de *mimesis*, promovată în artă de literaturile romanice. Din întregul fond cultural al Antichităţii cultura creştină a preluat creaţiile valoroase, menţinându-le ca modele care au fost, de-a lungul timpului, receptate şi valorificate în zonele romanizate, modele şi tendinţe cu rol extrem de important în plan lingvistic, cultural şi stilistic, îndeosebi. Totodată, în afara imitării modelelor de perfecţiune, aşa cum erau ele reprezentate în operele Antichităţii, conştiinţa romanităţii a marcat modele şi predispoziţii care au influenţat puternic remarcabila coerenţă a romanităţii în planul vieţii spirituale. În orizontul acestei tematici se înscriu, de pildă, dualitățile latin/romanic, clasic/romantic, literaturile Nordului/literaturile Sudului pornite dinspre Germania romantică sau celebra *Querelle des Anciens et des Modernes*, cu linii de evoluţie pline de consecinţe pentru lumea şi arta romanică. Sunt acestea doar câteva dintre reflexele evolutive din diversele arii ale Romaniei.

Volumul al VIII-a din *Quaestiones Romanicae* supune atenţiei, aşadar, o tematică deosebit de semnificativă, cea a omului romanic, în accepţiunea sa complexă, având o faţă întoarsă spre trecut şi o faţă modernă, polimorfă și polivalentă.

Editorii

Préambule

La VIIIe édition du Colloque International *Communication et Culture dans la Romania Européenne* a consacré ses travaux à la complexe problématique des symbioses et des spécificités manifestées dans la Romania.

À part la métamorphose de la latinité en la romanité, la propagation de la langue, de la culture et de la civilisation latines dans le territoire de l'Empire Romain a favorisé la cristallisation des traits distinctifs, propres à chaque province romaine de l'ancien Empire. Le long de leurs essor et connexions de longue durée, on voit s'affirmer les langues, les littératures, l'art, l'histoire et la religion dont les spécialistes ont parfois contradictoirement expliqué les ressorts qualitatifs. Malgré ces spécificités, il y a nombre de similitudes et d'invariants, dus soit à une souche commune, soit aux influences romanes mutuelles.

Durant son histoire, la romanité a favorisé la primauté et l'étude de l'Antiquité (latine surtout), par la pratique, dans des moments-clés de son évolution, des arts libéraux, parmi lesquels la grammaire, la rhétorique, la musique, etc. ainsi que l'idée de la mimésis, promue par les littératures romanes dans l'art. De tout l'arsenal culturel de l'Antiquité, la culture chrétienne a su trier et choisir les créations artistiques axiologiques, qu'elle a prises pour modèles à suivre. Le long des siècles, ces étalons ont été adoptés et valorisés dans les régions romanisées et, par conséquent, ils y ont enregistré des irradiations prolifiques sur les plans linguistique, culturel et, tout au plus, stylistique. Nonobstant, à part l'imitation des modèles proches à la perfection (tels qu'ils étaient figurés dans les créations de l'Antiquité), la conscience de la romanité a retenu des archétypes et des préfigurations qui ont moult influencé sa cohérence au niveau spirituel. Sous cette égide s'alignent, par exemple, les dichotomies latin/roman, classique/romantique, littératures du Nord/littératures du Sud, dont le point de départ serait l'Allemagne romantique ou la célèbre *Querelle des Anciens et des Modernes*, aux irradiations sémantiquement riches et multiples pour l'art et pour le monde romans.

Le huitième volume *Quaestiones Romanicae* porte donc sur la problématique extrêmement riche de l'homme roman, dans son acception complexe, un visage tourné vers le passé et l'autre, polymorphe et polyvalent, vers la modernité.

Les éditeurs

Prefazione

L'ottava edizione del Convegno Internazionale *Comunicazione e Cultura nello spazio romanzo europeo* ha proposto come argomento di riflessione la problematica delle *simbiosi* e delle *specificità dello spazio romanzo*.

Il modo in cui avvenne la diffusione della lingua, della cultura e della civilità latina ha portato alla configurazione di caratteristiche specifiche in ciascuna delle ex province dell'Impero, con il passaggio dal latino alla romanità. Nel loro sviluppo durato a lungo, le lingue, le letterature, l'arte, la storia e la religione hanno sperimentato salti qualitativi e spesso le spiegazioni degli studiosi sono state contrastanti al riguardo. Nonostante tutte queste caratteristiche specifiche, sono emerse molte similitudini o invarianti, dovute a un fondo comune o alle reciproche influenze romanze.

Nella lunga storia della romanità, il sapere e lo studio dell'Antichità (specialmente di quella latina) sono stati conservati nelle varie lingue della cultura, rendendo note, in un certo senso, le arti „liberali", tra cui la grammatica, la dialettica, la retorica, la musica, ecc., ma anche l'idea della *mimesis*, promossa nell'arte dalle letterature romanze. Da tutto il retroterra culturale dell'Antichità, la cultura cristiana ha ripreso preziose creazioni, conservandole come modelli che, nel tempo, sono state accolte e valorizzate nelle aree romanizzate sul piano linguistico, culturale e, particolarmente, su quello stilistico. Allo stesso tempo, oltre a imitare i modelli di perfezione, così come erano rappresentati nelle opere dell'Antichità, la coscienza della romanità ha segnato modelli che hanno fortemente influenzato la sua notevole coerenza) nella sfera della vita spirituale. Nell'ambito di tali problematiche spiccano le dualità latino/romanzo, classico/romantico, le letterature del Settentrione/le letterature del Meridione sorte dalla Germania romantica o la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, con ricche linee di evoluzione e di conseguenze per il mondo e l'arte romanica.

L'ottavo volume delle *Quaestiones Romanicae* punta su un tema di grande rilevanza, quello dell'uomo dello spazio romanzo, nel suo senso complesso, con un volto rivolto al passato e l'altro moderno, polimorfico e plurivalente.

Gli editori

Prefácio

A 8ª edição do Colóquio Internacional *Comunicação e cultura na Romania europeia* tem-se dedicado à complexa problemática das simbioses e especificidades da *Romania.*

A maneira de difusão da língua, cultura e civilização latina determinou a configuração de alguns traços específicos em cada uma das antigas províncias do Império, uma vez que a latinidade se transformava em romanidade. No seu desenvolver e nas suas conexões de longa data, as línguas, as literaturas, a arte, a história e a religião experimentaram saltos qualitativos em seus quadros explicativos, ainda que os especialistas frequentemente manifestassem opiniões contrárias. Com todos estes traços específicos surgiram várias semelhanças ou invariantes, quer em função de um fundo comum, quer seja devido às influências românicas recíprocas.

Durante toda a história da romanidade manteve-se, nas diversas línguas e espaços de cultura, o conhecimento e o estudo da Antiguidade (especialmente do latim). Num certo momento, popularizaram-se, desta maneira, as artes "liberais", entre as quais a gramática, a dialética, a retórica, a música, etc., mas também a ideia de *mimesis*, promovida na arte pelas literaturas românicas. A partir do acervo cultural da Antiguidade, a cultura cristã passou a apropriar criações valiosas, mantendo-as como modelos que, ao longo do tempo, foram recebidas e valorizadas nas áreas romanizadas, como modelos e tendências com um papel extremamente importante no plano linguístico, cultural e especialmente estilístico. Ao mesmo tempo, para além da imitação dos modelos de perfeição como eram representados nas obras da Antiguidade, a consciência da romanidade marcou os modelos e as predisposições que notavelmente influenciaram a extraordinária coerência da romanidade no plano da vida espiritual. No horizonte desta temática inscrevem-se, por exemplo, as dualidades latino/românico, clássico/ românico, as literaturas do norte/ as literaturas do sul, nascidas na Alemanha romântica ou a célebre *Querelle des Anciens et des Modernes*, com linhas de evolução cheias de consequências para o mundo e a arte romana.

O VIIIº volume de *Quaestiones Romanicae* expõe uma problemática particularmente significativa, do homem românico, na sua aceção complexa, tendo uma feição voltada para o passado e uma outra moderna, polimórfica e polivalente.

Editores

Prólogo

La VIII[a] edición del Coloquio Internacional *Comunicación y cultura en la Romania europea* se ha dedicado a la compleja problemática de las simbiosis y de las peculiaridades de la Romania.

El modo de la expansión de la lengua, cultura y civilización latinas determinó la configuración de ciertos rasgos específicos en cada una de las antiguas provincias del Imperio junto con la transformación de la latinidad en la romanidad. En su desarrollo y sus relaciones a largo plazo, las lenguas, las literaturas, el arte, la historia y la religión registraron saltos cualitativos para la explicación de los cuales los especialistas manifestaron muchas veces opiniones contradictorias. A pesar de estos rasgos específicos se trazaron numerosas semejanzas o invariantes debidas sea a un fondo común, sea a las influencias recíprocas románicas.

Durante toda la historia de la romanidad se mantuvieron, en varias lenguas de cultura, el conocimiento y el estudio de la Antigüedad (particularmente de la lengua latina), divulgándose así, en cierto momento, las artes "liberales", entre las cuales la gramática, la dialéctica, la retórica, la música, etc. pero también la idea de *mímesis*, promovida en el arte por las literaturas románicas. De todo el fondo cultural de la Antigüedad, la cultura cristiana tomó posesión de las creaciones importantes, mencionándolas como modelos que fueron captados y puestos en valor a lo largo del tiempo en las zonas romanizadas, modelos y tendencias con papel extremadamente importante en el plano lingüístico, cultural y estilístico, especialmente. Al mismo tiempo, además de la imitación de los modelos de perfección, tal como eran representados en las obras de la Antigüedad, la conciencia de la romanidad marcó modelos y predisposiciones que influenciaron poderosamente la remarcable coherencia de la romanidad en el plan de la vida espiritual. En el ámbito de esta temática se inscriben, por ejemplo, las dualidades latino/románico, clásico/romántico, las literaturas del Norte/las literaturas del Sur, partidas desde la Alemania romántica, o la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, con líneas de evolución llenas de consecuencias para el mundo y el arte románico.

El VIII[o] volumen de *Quaestiones Romanicae* somete a la atención de los participantes una problemática sumamente significativa, la del hombre románico, en su acepción compleja, de una cara vuelta hacia el pasado y otra moderna, polimórfica y polivalente.

Los editores

Conferințe în plen

Plenary Session

Sorin ALEXANDRESCU
(Universitatea din București)

Creuzetul parizian: Brâncuși, Giacometti și alți sculptori „romanici”

Abstract: (*Parisian Melting Pot: Brancusi, Giacometti, and Other „Romance” Sculptors*) In the years after 1900 the French *Belle époque* signified, among many other things, a very active *avant-garde* in sculpture, founded by several artists just arrived in Paris, mostly from Romance countries and some Slavic countries that at the time were still parts of (Greater) Russia, meaning : the Spaniard Picasso, the Italians Modigliani, and later on Giacometti, Brancusi from Romania, Jean Arp from Alsace, first a province of Germany but after the first World War relocated to France, Zadkine from Belarus, Archipenko from Ukraine and Lipchitz from Lithuania. Many points of their manifestos and the interpretation of their works, on the contrary, were composed either by French surrealists as Breton or by French journalists and art critics like Bataille, Carl Einstein or Leiris, from the renown revue *Documents.* My first remark is that the quick success of this avant-garde group in dominating the Parisian sculpture world after the dead of Rodin and the decline of his disciples Bourdelle and Maillol, suggests that a change in sculpture was at the time really needed. But how was this to occur? In order to explain the success of the avant-garde, however, I do not take over some usual explanations like the slightly romantic one of Brancusi's œuvre or the psychoanalytic ones of Georges Didi-Huberman or Vladimir Marinov. On the contrary, I try to identify common themes in the works of Brancusi and Giacometti, or the other ones, in spite of the big difference between their works. All of them refused the usual human figuration but filled in this absence either with symbolic beings of the air or the water, as Brancusi did, or resorted to sexual images like Giacometti before the second World War, or to tragic, extremely thin characters, after the war. Arp, still in another way, concocted strange non-existing creatures. The integrating symbols of Brancusi opposed thus the tragic world of Giacometti and the weird one of Arp. However, all of them tried partially to recover in a way remnants of old primitive ways of looking at the world that meanwhile had been covered by modernism. European avant-garde sculpture was thus born by a double move, not by only a one, meaning, first, simultaneously renewal of the recent past and partial return to a distant one, and secondly, internationally expressing it in stone but asking Parisian art critics to bring it in the French Melting Pot and comment on it.

Keywords: *Romanian Avant-garde, Italian Avant-garde, Parisian melting pot, Giacometti, Brancusi, Arp, Zadkine*

Rezumat: După 1900, *la belle époque* în Franța a însemnat, printre multe altele, o foarte activă avangardă în sculptură la Paris, bazată pe câțiva artiști veniți mai ales din țările romanice și pe câțiva din Rusia de atunci: spaniolul Picasso, Modigliani și apoi Giacometti din Italia, Brâncuși din România, alsacianul Jean Arp, inițial cetățean german, dar după primul război mondial, devenit cetățean francez, ca și Zadkine, din Belorusia, ucraineanul Archpenko și Lipschitz din Lituania. Elaborarea manifestelor și interpretarea operelor au fost însă dominate de avangardiștii francezi, fie ei vechii dadaiști, fie noii suprarealiști, ca Breton, și criticii, totodată istorici de artă, Bataille, Carl Einstein și Leiris, de la revista *Documents.* Întrebarea esențială este cum de această avangardă non-franceză a dominat sculptura din Paris după moartea lui Rodin și declinul elevilor lui imediați, Bourdelle și Maillol. Nu urmez interpretările ușor romantice ale lui Brâncuși, legate de amintirile lui din copilărie, și nici interpretarea psihanalitică a lui Giacometti de către Didi-Huberman, ori a amândurora de Vladimir Marinov. Încerc, dimpotrivă, să identific teme centrale, comune la Giacometti și Brâncuși, în ciuda prezentării lor atît de diferite de către ei, cum ar fi atât refuzul figurativului uman propriu-zis, cât și înlocuirea lui, la Giacometti, fie cu simboluri sexuale înainte de al doilea război mondial, cu figuri umane filiforme după acesta, ori cu ființe simbolice

ale apei și văzduhului la Brâncuși, sau cu figuri „increate”, adică inexistente în lumea noastră, la Arp. Simbolurilor tragice la Giacometti le-ar corespunde astfel simboluri integrative la Brâncuși și ambigue la Arp. Cu toții însă recurg la o anumită integrare a arhaicului în modernism, în care se poate vedea o recuperare parțială exact a primitivismului dizlocat de asaltul modernității. Re-plantarea lor la Paris nu înseamnă deci o identificare totală cu modernitatea, deși ei înșiși contribuie la dezvoltarea acesteia, ci, în același timp, o punere în discuție critică a ei. *Modernitatea europeană* s-a cristalizat astfel în mare măsură prin *aliajul* substanței originare a acestor artiști cu *expresia franceză* imprimată de *creuzetul parizian.*

Cuvinte-cheie: *avangardă română, avangardă italiană,* melting pot *parizian, Giacometti, Brancuși, Arp, Zadtkine*

I. Paris 1900: *La belle époque*

După „Comuna din Paris” și sacrificiile umane cauzate atunci, Parisul a renăscut, s-a populat cu mari construcții, de la turnul Eiffel la Basilica Sacré Cœur, cu o civilizație materială și o artă, în toate domeniile, extraordinară, astfel încât epoca de până la primul război mondial a primit pe drept cuvânt porecla de mai sus: *la belle époque.*

Ca și la alte mari orașe europene din epocă, această imagine luminoasă era însă dublată de o alta, negativă; citez câteva aspecte ale ei, fără comentariu, dat fiind că sunt imagini standard la fel de cunoscute precum cele pozitive de mai sus. În eseul „The metropolis and the mental life” (Harrison, Wood 1992, 131), din 1902-1903, Georg Simmel considera mentalitatea modernă constituită de următorii factori: „Punctuality, calculating mind, preponderance of the objective spirit over the subjective spirit, the atrophy of individual culture through the hypertrophy of objective culture”. Max Weber, în 1904-1905, nu diferea mult de el vorbind de „oamenii moderni”, în *The protestant ethic and the spirit of capitalism*, 1904-1905: „specialists without spirit, sensualists without heart: this nullity imagines that it has attained a level of civilisation never before achieved” (Harrison, Wood 1992, 135-136).

Pe de altă parte, acești „oameni moderni”, mai ales în artă, nu erau deloc doar francezi. O a treia caracteristică a epocii este exact faptul că realizările, ca și mentalitatea „parizienilor”, nu era deloc doar a francezilor din Paris, ci și, ori adesea mai ales, a parizienilor non-francezi; de exemplu, a unor artiști stabiliți acolo din motive profesionale, care au creat însă o artă pariziană de mare valoare. Un alt istoric important al epocii, Eric Hobsbawm, precizează acest lucru: „L´école de Paris, un lieu où l´on comptait plus d´Espagnols (Picasso, Gris), d´Italiens (Modigliani), de Russes (Chagall, Lipschitz, Soutine), de Roumains (Brancusi), de Bulgares (Jules Pascin)[1] et de Néerlandais (van Dongen) que de Français” (Hobsbawm 1989, 290)[2]. Ei erau, desigur, „francizați” într-o anumită măsură, prin limbaj verbal și atitudine estetică și

[1] Un evreu din Vidin, Bulgaria, 1885-1930, pictor expresionist, ajuns la Paris în 1905. S-a sinucis, din păcate încă tânăr, la 45 de ani.
[2] Curios, Giacometti nu este menționat aici, iar cei trei slavi nu sunt, cultural, propriu-zis ruși.

filosofică, toate în contrast cu fundalul lor cultural inițial, dar nu neapărat în arta lor. Tocmai acest amalgam de elemente proprii și străine, acest proces de „înstrăinare de sine", în sensul culturii de plecare, dar și de „asimilare a elementelor străine", care modifică sensul inițial al artei acestora, pe de-altă parte, constituie, cred, caracterul distinctiv al unui proces numit, pe drept cuvânt, *Școala de la Paris*, nu școala *franceză* de acolo. *Modernitatea europeană* s-a cristalizat astfel în mare măsură prin *aliajul* substanței originare a acestor artiști cu *expresia franceză* imprimată de *creuzetul parizian.* Modernitatea creată de aceștia este deci o modernitate *pariziană*, mai mult decât franceză, și ca atare ea a iradiat apoi în restul continentului, inclusiv în țările din care artiștii respectivi erau originari, provocând acolo avangarde locale separate. Pentru România, de exemplu, este cunoscută mișcarea permanentă de *va-et-vient* dintre București și Paris a multor avangardiști interbelici.

Acest proces complex de amalgamare și intertextualitate, de interpretare teoretică rafinată, de cooperare, dar și de intrigi și concurență permanentă, constituie ceea ce aș numi *creuzetul parizian*, în care s-a format și a activat avangarda din acei ani, de la primele forme post-impresioniste de după 1900, la al doilea război mondial. *Creuzetul parizian nu a fost unul francez, ci unul internațional de limbă franceză din Paris.* El poate fi înțeles atât la nivelul operelor, cât și al teoriei, este un fenomen atât artistic, cât și meta-artistic, adică textual, estetic și sociologic; un proces de mari dimensiuni, pe care nu-l pot decât aduce pe scurt în discuție acum. Îl voi exemplifica însă aici, ca primă încercare, *doar în ceea ce privește câțiva sculptori „romanici"*, cu o excepție, și anume Giacometti și Brâncuși în primă instanță, dar și Zadkine, și Arp, și, în linii mai curând generale, Picasso. Adaug apoi faptul că ideea de *creuzet* este ea însăși complexă, însemnând o permanentă interacțiune între practică și teorie, indivizi și grupuri, mai ales grupul suprarealiștilor și cel de la revista *Documents*. Altfel spus, în acest creuzet *arta este internațională, dar teoria artei este (preponderent) franceză.*

II. S-au întâlnit Giacometti și Brâncuși vreodată?

În documentata ediție a scrierilor lui Giacometti, *Écrits* (Giacometti 2013, 457, 459), sunt preluate niște note de-ale lui dintr-un carnet unde, în 1932, scrisese, printre lucrurile pe care trebuia să le facă în acele zile, „Parler Duchamp"[1] și apoi numele Picasso, Arp, Miró și Brâncuși[2]. S-ar zice deci fie că voia să vorbească cu fiecare, inclusiv Brâncuși, fie că discuția cu ceilalți trei îl privea (și) pe el. Două pagini mai departe, după indicația „Négation de l´Art", urmau cuvintele „Poésie, Peinture, Sculpture" și „Branc[usi]"[3]. Aici ne-am putea gândi la o discuție dintre cei doi pe tema negației sculpturii ca artă, dar nu știm în ce mod anume. Cum nu am avut (încă) prilejul de-a cerceta arhivele lor respective, nu știu dacă au avut loc aceste discuții,

[1] Sublinierea îi aparține.
[2] În tot articolul, scriu numele artistului în limba română, Brâncuși, și doar în citate așa cum este el scris în limbile occidentale, Brancusi.
[3] Grafia îi aparține lui Giacometti.

nici, dacă da, despre ce s-a discutat. Nu am găsit menționate nici urme de interes ale lui Brâncuși pentru Giacometti. Există însă multe terțe păreri, după care ei doi sunt cei mai importanți sculptori ai perioadei interbelice, dacă nu și ai întregului secol XX[1]. Acest fapt fiind evident, mă întreb ce semnificație ar putea avea „binomul" lor, presupunând că ei într-adevăr s-au cunoscut direct ori că măcar au fost conștienți reciproc de importanța lor în epocă, în anii 1930 ori în interbelic în genere. O carte recentă chiar îi analizează astfel, foarte minuțios din punctul de vedere psihanalitic, „pe două coloane", în funcție de anumite teme comune sau comparabile, fără a spune nimic despre vreo relație directă (Marinov 2017). Ceea ce încerc în continuare aici este deci, pornind de la acest „binom", să descopăr unele trăsături mai generale ale avangardei europene la Paris, înainte și după primul război mondial, pe care un român și un italian, ambii de fapt emigrați acolo, au dominat-o în mod evident, indiferent dacă ei doi s-au cunoscut direct sau nu ori de ce credeau reciproc unul despre altul. Paradoxal este deci faptul că amândoi au beneficiat de un mare succes în epocă, deși nu de influență detectabilă direct și imediat, ca Picasso, dar *fără* a fi avut și o *relație directă* unul cu altul, de niciun fel.

III. Emigranți la Paris

Trebuie mai întâi specificat că cei doi artiști aparțineau unor generații succesive – Brâncuși s-a născut în 1876, iar Giacometti în 1901 – și astfel c-au ajuns la Paris la date diferite, primul la 1905, al doilea la 1922, dar la vârste relativ apropiate: Brâncuși, la 29 de ani, iar Giacometti, doar la 21 de ani. Totuși, începutul de carieră a coincis relativ: Brâncuși a studiat scurt timp cu Rodin, iar Giacometti, mai îndelung, cu Bourdelle, elev al lui Rodin; după care fiecare și-a urmat propriul drum. Mai important mi se pare însă faptul că ambii și l-au urmat acolo, în cadrul unei adevărate migrații a artiștilor din întreaga Europă spre Paris, înainte și după primul război mondial. Erau toți foarte tineri și, ca atare, necunoscuți inițial, atît în locul de unde plecau, cât și acolo unde au ajuns, adică la Paris. La fel au procedat însă nenumărati alții. Nu sunt cunoscute cazuri de persecuție individuală, eventual antisemită, pentru aceia care erau evrei, în locul de unde plecaseră − deși multe șanse de afirmare acolo oricum nu aveau, din cauza unei anumite rămâneri în urmă culturale a locului de origine în raport cu Europa occidentală și mai ales cu Parisul. Emigrarea a însemnat deci o ieșire, sau evadare, dintr-un loc cu un minus de exprimare artistică, personală, ca și profesională, poate chiar o *ieșire de sub un tabu inițial* în acel loc. Pe de altă parte, mediul parizian internațional ștergea diferențele naționale, sociale ori religioase dintre acești tineri, ca și pe cele din problematica inițială din arta fiecăruia. Ruptura de această acasă l-ar fi transformat probabil pe fiecare în paria locală, în timp ce la Paris, ea nu a dus la niciun scandal, ci la curiozitate, chiar admirație, pentru că devenea un factor distinctiv *dans la mêlée* și deci o sursă de succes la Paris. Diferența n-a mai jucat în defavoarea, ci în

[1] Oricum, ei doi împreună cu Picasso sunt considerați „[les] trois grands inventeurs de la sculpture moderne" (Rinuy 2016, 15-16).

favoarea lor, dându-le aripi. Nu întâmplător, ci în mod logic, ruptura de compoziția narativă sau de tradiția tehnică locală, obligatoriu de respectat în mediul de plecare, i-a dus în mediul de sosire la generalizarea unei mișcări de negație eliberatoare, atât în ce privește tematica sau figurația presonajelor, cât și a mediilor de exprimare. Ceea ce n-a putut deveni înnoire la ei acasă, a devenit la Paris revoluție tehnică. Saltul cultural i-a dus astfel nu la adoptarea artei curente pariziene de atunci ci, dimpotrivă, la explodarea acesteia, la avangardă, chiar în raport cu momentul artistic anterior francez. Non-figurativul i-a eliberat atât de figurativul tradițional de acasă, cât și de cel occidental, adică de formele tardive de impresionism în pictură ori de marea sculptură a lui Rodin și a unor elevi ai lui, precum Bourdelle sau Maillol, cum am mai spus. Arta noilor emigranți la Paris a devenit astfel *avangardă internațională* printr-o dublă ruptură, atât cea de arta din țara de origine a fiecăruia dintre ei, cât și de cea precedentă din Franța. De multe ori însă, ruptura cu impresionismul în pictură sau cu alte forme de inovație din secolul al XIX-lea a însemnat și revizitarea unor forme de artă mai vechi, pre-moderne, chiar primitive.

Harold Rosenberg, în *Tradition of the New*, scrie, printre altele, că până la ocuparea de către trupele naziste, „Paris has been the Holy Place of our time. The only one. Not because of its affirmative genius alone, but perhaps, on the contrary, through its passivity which allowed it to be possessed by the searchers of every nation. By Picasso and Juan Gris, Spaniards[1]; by Modigliani, Boccioni and Severini, Italians; by Brancusi, Roumanian; by Joyce, Irishman; by Mondrian, Dutchman; by Lipchitz, Polish Lituanian; by Archipenko, Kandinsky, Diaghilev, Larionov, Russians, by Calder, Pound, Gertrude Stein, Man Ray, Americans; by Kupka, Czechoslovak; Lehmbruck and Max Ernst, Germans; by Wyndham Lewis and T.E. Hulme, Englismen... by all artists, students, refugees" (Harrison, Wood 1997, 541). Exact pluralitatea originilor acestor artiști a făcut ca terenul comun să nu fie niciunul dintre cele inițiale ale lor, unde neînțelegeri ori polemici ar fi reisbucnit ușor, ci un teren complet nou pentru toți, și tocmai de aceea ei au și putut colabora, atât cât au colaborat, fiind împreună într-un *No-time* și un *No-Place* (Harrison, Wood 1997, 543). Pe de-altă parte, vorba lui Raymond Williams, dacă totuși la fiecare dintre acești artiști ex-patriați, era încă vorba de anumite tradiții culturale proprii, acestea erau, la fiecare, o *selective tradition* în raport cu acelea din care plecaseră, ea însăși apoi *reinterpetată* la Paris prin intersecție cu cele ale altor artiști ajunși acolo (Harrison, Wood 1997, 716)[2]. Regăsim astfel anumite intersecții între Brâncuși și diverși alți avangardiști contemporani lui, dar ele au mereu ceva paradoxal, pentru că sunt mereu ale unor singuratici, nu ale unor

[1] Curios, Salvador Dalí nu este numit aici, deși e un catalan care ajunge în 1926 la Paris, probabil pentru că el nu a fost doar sculptor, ci a fost activ în toate artele posibile sau pentru că mai târziu s-a reîntors în Spania. În 1934 a fost exclus din grupul suprarealist francez. Plecând de la această listă, nu l-am inclus nici eu în discuție aici. Mărturisesc însă că expoziția lui de sculptură de la Matera, în Italia, văzută în 2019, m-a uluit: abia atunci am văzut, „pe viu", ce extraordinar artist se ascundea într-un circ mediatic adesea penibil.

[2] Termenul de „cultură" este aici înțeles nu estetic, ci ca „a whole way of life" (Harrison, Wood 1997, 712): un termen extrem de potrivit pentru Brâncuși.

grupuri naționale inițiale. Existau, de exemplu, cafenele ale italienilor, dar nu și grupuri de artă italiană ca atare, dat fiind că afinitățile artistice erau aleatorii, de vecinătate, în cartierul Montparnasse, de exemplu, ori personale. Vorbind toți, mai ales la început, probabil, o franceză dificilă, afinitățile lingvistice îi ajutau, totuși românul Brâncuși n-a avut niciodată o relație specială cu italianul Giacometti, deși a fost prieten cu italianul Modigliani, mai ales între 1909-1911, când acesta se ocupa de sculptură[1], iar pe ceilalți italieni numiți mai sus de Rosenberg, anume Boccioni și Severini, nu cred că i-a cunoscut (bine) niciodată. În schimb, prietenia lui cu americanul Man Ray a fost statornică, la fel cu francezul Duchamp, dar foarte rezervată cu Picasso: „mutually wary acquaintances", o caracterizează Anna Chave (Chave 1993, 7). Spaniolul era primul artist străin − sosit la Paris încă din 1900, dar stabilit acolo definitiv abia în 1904 − din noul val care va constitui avangarda pariziană și pentru care el va deveni curând marele patron și guru. Curios, tot în 1904 ajunge și Brâncuși la Paris, dar în condițiile dramatice cunoscute ale lungului său drum, parțial pe jos, din România. Născut în 1881, Picasso era cu cinci ani mai tânăr decât Brâncuși, născut în 1976, dar succesul său artistic rapid i-a conferit rapid reputația de „șef" al avangardei. După ei au sosit repede cam toți cei citați mai sus. Pictorul spaniol Juan Gris, născut în 1887, sosește în 1902 la Paris; Modigliani el însuși, născut în 1884, într-o familie de evrei italieni din Livorno, vine în 1906; Alexander Archipenko, din Kiev, născut în 1884, ajunge în 1908 la Paris; Jacques Lipschits, dintr-o familie evreiască din Bielorusia, în 1909; rusul Ossip Zadkine, în 1910. Toți acești sculptori din lumea slavă, ca și românul Brâncuși – dar diferența geografică și culturală dintre ei nu cred că spunea mare lucru parizienilor − sosesc deci aici aproape simultan în ultimii ani înainte de primul război mondial și se impun destul de repede pe piața culturală, fie că trec pe la școlile de sculptură franceze, ca Giacometti în 1922 la Bourdelle, fie că nu. Oricum, cei trei slavi și Brâncuși nu par a se fi simpatizat reciproc foarte mult[2], ceea ce mă face să cred că ei, asemenea tuturor refugiaților dintotdeauna[3], nu se regrupau în locul unde emigrau după criterii geografic-culturale comune ori apropiate, ci exclusiv după *criterii personale.* Nu slavii cu o cultură populară și o mitologie intersectată de religie ortodoxă, ca a lui, îl interesau pe Brâncuși, ci mai curând italienii ori francezii (desigur), sau anglofonii, cu un *background* occidental total diferit de-al lui, pentru simplul motiv invers, și anume că tocmai pe aceștia din urmă, nu pe primii, îi putea interesa ethosul *lui* specific (rural, ortodox, est-european). Tradiția selectivă, vorba de mai sus a lui Raymond Williams, numai pe aceștia avea șansa de a-i fascina, cum s-a și întâmplat, nu pe alții cu care ar fi intrat mai curând într-un soi de „concurență mitologică" ori un *déja vu* figurativ.

Mort în 1920, la doar 36 de ani, după o viață chinuită de excese alcoolice, bietul Modigliani, lasă un gol afectiv în urma lui la Brâncuși, pe care, ciudat, niciun alt italian, nici Giacometti deci, nu-l va umple. Acesta din urmă ajunge abia în 1922 la Paris. S-a

[1] Modigliani îi desenează un portret lui Brâncuși prin 1909 (Lemny 2019, 79). Se păstrează și o carte poștală a lui Modigliani, care-i scrie „À bientôt" (Lemny 2019, 78).
[2] Anna Chave opinează chiar că cei trei „*disdained*" pe Brâncuși (Chave 1993, 8).
[3] Inclusiv deci propriile mele experiențe olandeze (S.A.)!

născut în 1901 la Borgonovo, un sat elvețian din zona italiană Ticino, de partea cealaltă a frontierei aflându-se orașele Bergamo și Como. Din Borgonovo, se mută cu întreaga familie câțiva ani mai târziu la Stampa, doi kilometri mai departe, unde tatăl său, Giacomo, un pictor local important, deși... de modă veche, adică realistă, își instalează atelierul; tot el îl îndrumă pe Alberto spre artă. Studiile și le-a făcut la Geneva, în 1920-1921, învățând să vorbească fluent italiana, germana și franceza, ca... toți elvețienii. Tatăl și fiul au cutreierat apoi amândoi, vreun an, marile muzee italiene, din Veneția până la Napoli. Alberto avea astfel o cultură generală și mai ales artistică occidentală, inculcată de tatăl său, și beneficia de un *home* elvețian, în care se putea retrage în caz de nevoie, cum a făcut de-altfel în timpul celui de-al doilea război mondial, dar un *home* neatins cultural de dadaismul primului grup din timpul războiului (1915) și imediat postbelic, al Cabaretului Voltaire din Zürich, unde participaseră activ românii TristanTzara și Marcel Iancu, nici de alte revolte culturale.

Curioase sunt deci nu numai asemănările, ci mai ales marile deosebiri dintre traiectoriile biografice ale lui Brâncuși și Giacometti, la vreo două decenii de viață diferență, datorate mediilor total diferite, social și cultural, în care s-au născut.

În 1922, Alberto ajunge la Paris, cum spuneam. Atât el, cât și Brâncuși mai înainte, sosesc deci într-un Paris al avangardei, venind din locuri puțin sau deloc atinse de înnoiri anterioare, dar a căror „inocență" culturală aparținea unor tradiții total diferite. Amândoi aveau o cultură profesională modernă (poate mai relativă la Brâncuși, școlit artistic la Craiova și București, 1894-1902; Giacometti a urmat un colegiu protestant în Schier, Elveția, și a plecat apoi la Roma), care se suprapusese celei din copilărie. Aceasta din urmă este văzută retrospectiv de Brâncuși drept mitică, dar nouă ea ne este rămasă, de fapt, necunoscută. Cultura profesională a lui Giacometti era modernă, datorită unei puternice influențe a tatălui său, cu care se va lupta din răsputeri întreaga viața. Tatăl lui Brâncuși, dimpotrivă, n-a jucat niciun rol formativ pentru acesta. Avangarda lui Brâncuși ia naștere deci, din spusele lui, ca un *salt* din semi-modernitatea provincială românească în mit, iar avangarda lui Giacometti printr-o *luptă* de-o viață cu mediocritatea provincială elvețiană întruchipată de tatăl său. Le-am putea adăuga lor poate pe Alsacianul Hans Arp, născut în 1886 ca german, devenit cetățean francez după ce primul război mondial aduce Alsacia în Franța, sub numele de Jean Arp, participant, oricum, la Cabaretul Voltaire din Zürich alături de Tzara și Iancu, dar ajuns după război la Paris (Craft 2019). Dintre artiștii din țările slave menționați mai sus m-aș opri la Zadkine, venit dintr-o familie evreiască, dar convertită la ortodoxie[1].

IV. Avangarda celor cinci

Privindu-i împreună pe Brâncuși, Giacometti, Picasso, Arp și Zadkine, am putea oare vorbi de un grup central, care a constituit avangarda pariziană în sculptură înainte

[1] Mai exact, tatăl lui, evreu, se convertise la ortodoxie penru a se putea căsători cu mama sa, descendentă dintr-o familie scoțiană de constructori de vapoare, emigrată în Rusia în secolul al XVII-lea! (*Ossip Zadkine. L´instinct de la matière* 2018, 20; nota 64).

și după primul război mondial? Da și nu. Ei aveau această reputație, dar nu au constituit totuși un grup și nici nu au acționat ca atare. Picasso exercită o deosebită influență publică, dar nu era în niciun caz liderul lor, un „șef de grup" ca atare. Limbajul lor (non-figurativ) nu era același, ei nu aveau o estetică comună și, deși erau considerați noii sculptori ai momentului, nu expuneau împreună decât întîmplător. *Nu* constituiau deci o *estetică de grup*. Este curios că, deși erau toți francofoni, utilizând franceza ca limbaj social și deși, ca sculptori, erau non-figurativi, ei totuși nu vorbeau același „limbaj sculptural". Poate că Brâncuși și Arp aveau ceva comun ca *lexic sculptural,* totuși ei nu „formau" cu acesta aceleași *fraze*, după cum și declarațiile lor estetice rămâneau diferite, deși exprimate toate în franceză. Mama lui Arp era franțuzoaică, tatăl era german, cetățenia artistului a fost când una, când alta, cum am spus, numindu-se fie Hans Arp, fie Jean Arp, după cum Alsacia era provincie germană, între 1870-1914 și franceză, după. Această „avangardă pariziană" formată de un român, un spaniol puternic francizat, un alsacian devenit francez prin sorții războiului și un rus, la care se va alătura după război elvețianul italian Giacometti, nu conținea niciun francez propriu-zis. *Avangarda pariziană* era deci constituită de *francofoni,* nu de francezi, neavând nicio relație de tradiție culturală cu Franța, nici de familie, ci, dimpotrivă, având familii și amintiri culturale din alte țări și culturi. Erau de-altfel parizieni mai curând decît francezi, probă și gestul lui Brâncuși de a-și dărui opera *post mortem* Parisului; totuși, au constituit o artă, care, local, dar mai ales internațional, în țările lor de origine, ca și în Anglia ori America, trecea drept *avangardă franceză*, chiar drept de *model francez* pentru restul lumii. Ei au creat deci o nouă artă franceză reinventându-se – parțial – pe ei înșiși ca parizieni, nu și ca francezi (cu excepția lui Picasso). Ruptura lor de cele cinci tradiții de cultură inițiale și refigurarea în consecință a artei locale, pariziene, a devenit astfel gestul de cultură creator, care a scos din nimic o *nouă cultură vizuală franceză*: un nou limbaj, o nouă estetică, adesea cu noi, adică inventate tradiții, extinse în depărtate lumi antice, mai curînd decât într-un prezent anterior local, sfidând estetici și filosofii franceze ori vest-europene existente, dar într-un curios acord cu noua lume de după primul război mondial − cea a unor noi națiuni, a unei noi democrații și culturi europene, egalitariene, cel puțin în anii 1920. Ea avea să se politizeze curând, în chiar deceniul următor; un fenomen prin care chiar țările de origine ale „celor cinci", ca și altele, aveau să intre în noi spirale de violență; totuși, în acei strălucitori ani '20, *Parisul și Franța* reprezentau în Europa o lume de cultură inovatoare, grație a cel puțin cinci *non-francezi*.

Mai este ceva. Cei cinci nu prea au fost foarte legați între ei. Brâncuși, Picasso și Giacometti abia s-au cunoscut personal, cum am zis și mai sus. Arp a frecventat mai mult grupuri constituite decât pe ei, mai ales Dada la Zürich și apoi pe suprarealiști la Paris. Giacometti am văzut c-a vrut să-l întâlnească pe Brâncuși, dar nu știm dacă a și făcut-o. În cunoscutul tabel al lui Alfred H. Barr Jr. din 1936 al avangardei, Brâncuși figurează în centrul lui, dar singur, în timp ce toți ceilalți sunt grupați: „Brâncuși stands apart. He is the most original and the most important of the near-abstract sculptors but

he has never belonged to any group" (Barr Jr. 1936, 116)[1]. Această non-apartenență la grupuri, mai mult sau mai puțin omogene și de durată, a făcut-o pe Anna C. Chave să vorbească de Brâncuși ca de un pustnic izolat pe o insulă, respectiv în atelierul lui, dar ea îl vedea și *jucând acest rol*, un rol de succes, s-ar putea spune, exact opus mondenității lui Picasso, peste tot arborate; totuși, unul permițând vizitele unor numeroși critici și amatori de artă. Mai mult, aceste vizite și dorința lui de-a le face față, deși a însemnat într-un fel și „renegocierea" permanentă de către Brâncuși a „personajului" cultural jucat de el, a fost o sursă deci și de reînnoire personală[2]. Acest dublu portret îl diferențiază dramatic pe Brâncuși de Picasso ori de alți artiști din avangarda de atunci și sugerează o personalitate complexă a sculptorului. Nu un nemodern autor, fără să știe, de sculptură modernă, ar fi fost Brîncuși, ci un actor de succes, dar și un om teribil de singur, atunci când publicul pleca după *show*!

Portretul Annei Chave este centrat pe Brâncuși fără a-l compara cu ceilalți avangardiști. Erau ei toți așa, adică neinteresați de politică, poate cu excepția alunecosului Picasso, omul, dimpotrivă, al tuturor momentelor politice, atașat partidului comunist francez și marii Uniuni Sovietice „luptătoare pentru pace"[3], printre altele? Probabil, și anume exact dintr-un motiv contrar atitudinii lui Picasso, omul care dorea o integrare *nu doar artistică, ci și politică* în Franța. Dimpotrivă, ceilalți artiști discutați aici nu au fost interesați de o integrare totală, chiar social-politică în Franța. Dincolo de opțiunea sa politică, pentru noi greșită, Picasso a dorit de fapt o asemenea *deplină* integrare, în timp ce Brâncuși și Giacometti, de exemplu, nici nu s-au gândit la așa ceva. Au existat, cred, grade *diferite* de integrare la acești artiști, ca intenție, dar și ca reușită, și cu efecte diferite în opera lor. Anna C. Chave explică izolarea lui Brâncuși prin originea lui rurală, din care nu a reușit să iasă niciodată, rămânând mereu un „țăran dislocat" din lumea lui, un *străin* deci, nu numai din punct de vedere național, ci și social[4]. Expresia de „țăran dislocat" explică destul de bine imaginea cuiva pe care îl cunoști deja ca fiind diferit de tine și cauți să-ți explici diferența. Un analist ca Chave o putea, eventual, folosi, dar vizitatorii obișnuiți ai lui Brâncuși, care nu-l cunoșteau dinainte, nu aveau cum să-i intuiască sensul imediat. Aș nuanța atunci explicația,

[1] Barr Jr. adaugă: „Although his forms sometimes suggest the purity of geometry they are never actually geometrical but usually organic both in name and in shape" (Barr Jr. 1936, 116).

[2] „For decades, Brancusi shrewdly played the lone visionary peasant-sage from the far-flung reaches of the East (if only East-Europe)" (Chave 1993, 13). „His acute sense of his status as a marginal, a primitive and an exotic placed him in a different relation to the dominant culture than other members of the avant-garde while helping to denude him of the chauvinistic aspects of their attitudes. ... Brancusi´s deep sense of deracination helps also to account fot the shifting, diverse and continually renegotiated sense of cultural identity which permeates his work. Because he was steeped in the folk culture of his native land.... Brancusi´s turn to the visual modes ... [of] ... the West ... involved less an act of appropriation than one of retrieval ... of suppressed elements of his own identity" (Chave 1993, 20).

[3] Picasso ar fi aderat la partidul comunist francez pe 5 octombrie 1944, după *L´Humanité* (Plazy 2006, 219-221).

[4] „In modern, cultivated Paris, – that fast-paced, anonymus city – Brancusi as the dislocated peasant remained always something of a stranger, struggling to negotiate an identity for his works for himself, as he moved constantly across social lines, class lines, cultural and linguistic lines" (Chave 1993, 96).

înlocuind imaginea lui Brâncuși ca *stranger*, o expresie care prezintă un necunoscut drept străin, dar și ca cineva straniu, cu imaginea de *foreigner* sau *outlander*, adică cea a unui străin doar drept cineva din afara cercului nostru cotidian de cunoștiințe și, ca atare, doar *presupus* ori posibil *diferit* de noi, așa cum Brâncuși evident va fi fost pentru francezii sau americanii veniți să-l cunoască. Totuși, pentru cei mai mulți dintre ei, potrivit propriilor mărturii, diferența era mai curând pozitivă, atractivă și nu neplăcută ori dând impresia de inferioritate. Cam în același fel, cred, se poate spune despre Giacometti că era un singuratic, dar, spre deosebire de Brâncuși, nu fiind un *foreigner*, ci un *stranger*, dat fiind viața sa personală apăsat asocială. Pe de altă parte, această stranietate a lui era recognoscibilă a fi fost drept aceea a unui citadin *occidental*, a unui intelectual familiar al mai multor culturi și, în plus, fluent în a se exprima în franceză, germană și italiană. *Străinul Brâncuși era traductibil ca înțelept estic, straniul Giacometti în asocial vestic*; primul vorbea puțin, dar cu tâlc, al doilea tăcea obsedat sau perora academic. Nu se refereau deloc unul la altul, păreau chiar a nu se cunoaște; totuși, dacă Barr Jr. și-ar fi scris cartea un deceniu mai târziu, presupun că ar fi construit-o altfel. Așa, a remarcat doar că Brâncuși era „aproape abstract", nu aparținea niciunui grup și, deși operele lui păreau geometrice, ele erau mai curând organice. Despre Giacometti apar informații minime, mai ales ralierea la suprarealiști în 1930. Ambii, de fapt toți artiștii de atunci, apar la el dominați de arta abstractă a lui Picasso, ceea, ce, pentru momentul când i-a vizitat și când a scris, era foarte probabil adevărat, dar nu mai este deloc pentru noi astăzi.

Patru diferențe îmi par acum evidente între Giacometti și Brâncuși, poate și mai multe. Mai întâi, Giacometti era produsul unei culturi occidentale normal asimilate prin educație acasă, ca și prin instrucție școlară și muzeală în Elveția și Italia. În al doilea rând, el diferea de Brâncuși prin preocupările lui intelectuale acute, mărturisite ca atare, precum reflecțiile asupra modului de-a picta sau sculpta, de exemplu, sau asupra incapacității irecuperabile a unui sculptor de-a surprinde individualitatea *ultimă* a subiectului care-i pozează, adică esența unică a expresiei chipului lui sau al ei[1]. În al treilea rând, Giacometti a suferit întreaga viață de mari probleme personale, de exemplu de incapacitatea sa funciară, mărturisită public, de-a întreține relații sexuale cu alte femei decât cu o prostituată sau alta, culese din stradă. În fine, Giacometti, total altfel decât Brâncuși, a arătat interes câțiva ani buni pentru activități de grup, teoretice și exprimate public între 1931-1935, în cercul suprarealiștilor[2] animat de Breton, ca și în dezbateri și interviuri acordate multor eseiști ori ziariști de prestigiu. Altfel decât la Brâncuși, arta sa a fost permanent discutată public și, la fel, sculpturile sale au înfățișat *omul public* ca atare, nu unul doar simbolic, ca la Brâncuși, ci și omul explicit tragic, nu recuperat simbolic ori sublim, ca la acesta.

[1] „En 1925, je me suis rendu compte qu´il m´était impossible de reproduire une tête... J´ai été succesivement exotique, surréaliste, abstrait....Tous les soirs, je tente de savoir ce que je vois et pourquoi je n´arrive pas à le représenter... Je suis obligé à faire la sculpture ou la peinture pour savoir ce que je vois...", în *Entretien avec Marie-Thérèse Maugis*, 1964 (Giacometti 2013, 347).

[2] În 1935 a fost exclus de Breton.

Dacă Brâncuși s-a izolat cam din proprie voință, deși era fermecător ca om și un amfitrion neobișnuit de cald, așa cum mărturisesc toți vizitatorii lui, ca artist el nu s-a raportat deloc la ce lucrau alții în jurul lui, așa încât calificarea lui de către Barr Jr., ca singular în peisajul parizian, era perfect justificată. Apoi, nici arta lui, cum de altfel nici cea a lui Giacometti, nu era abstractă sau geometrică, în sensul în care era cea lui Picasso din primele două decenii ale secolului și la începutul anilor '30, conform aceluiași Barr Jr. Din acest motiv, sculptorii Picasso, Brâncuși și Giacometti reprezintă trei direcții diferite în „arta internațională a Franței" din acea perioadă. Lor li s-ar putea adăuga Zadkine și Arp ca artiști remarcabili ai perioadei, tot *foreigners* ori *strangers*, dar nu total diferiți de primii trei, cred, ci mai mult ca variante, importante, ale acestora. Ne-am putea gândi apoi la sculptorii futuriști italieni, precum Boccioni, ori la expunerea de obiecte bizare, ca la Duchamp și Man Ray, ori la constructiviștii ruși, cu artă cinetică, precum Naum Gabo, ori expresionismul abstract al cehului Gutfreund; dar, curios, nu găsim mulți sculptori de mare valoare „integral" francezi în acea perioadă, așa cum este pe deplin cazul la pictori, inclusiv la cei care au făcut și sculptură, precum Matisse. Singurul sculptor francez „integral" al perioadei este Henri Laurens (1885-1954), dar el aderă la cubismul reprezentat fără mare strălucire, deși ingenios, de Picasso[1], chiar dacă despre celebra „chitară" din placă și fire de metal, din 1912 (v. Fig. 1. Chitara), a acestuia, ne putem astăzi întreba în ce măsură păstrează încă sensul (istoric) de inovație, ca și de sfidare, de atunci. A existat deci un hiat după Rodin și urmașii lui imediați, Bourdelle și Maillol, mai exact între aceștia și următorul val de mari sculptori ai Franței născuți francezi, precum Germaine Richier, eleva lui Bourdelle, care se impune însă abia după al doilea război mondial. Se poate atunci spune că exact în acest *interval liber* strict francez, în ceea ce privește sculptura națională, ca și de contestație globală o oricărei tradiții, a avut loc marele moment de afirmare în sculptură al așa-zisei *Franțe internaționale*, de care am vorbit deja și vom mai vorbi[2].

Integrarea artiștilor străini nu s-a petrecut însă atât de simplu cum adesea s-a considerat. Trecerea de la *figurativul* artei din locul de plecare al fiecăruia la *non-figurativul parizian* nu s-a manifestat doar în entuziasmul afișat public, ci și în renunțări și uitări voluntare nemarturisite și pe care poate uneori ei înșiși nu le realizau ca atare. Aș vrea să mă opresc asupra acestui punct, mai puțin studiat sub acest nume, pe câte știu, tocmai pentru că el constituie reversul adesea invizibil al medaliei a cărei față vizibilă exprimă public doar triumful artei abstracte generale.

[1] Vezi: *Sculpture. From the Renaissace to the Present Day*. 1999 (operă colectivă; capitolele despre modernism și avangardă au fost scrise de un anume Reinhord Hohl, 1929-2014, de la Universitatea din Zürich): „Apart from Picasso, the only cubist sculptor worth mentioning is Henri Laurens" (p. 431).

[2] Acest fapt nu pare a fi remarcat de istoricii de artă francezi, preocupați mai ales de gloria locală. De exemplu, Béatrice Joyeux-Prunel, în *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale* (2015), afirmă, în ciuda subtitlului cărții, că „La sculpture de Brancusi témoigne du métissage réussi de références à l´art populaire, à l´art africain, comme au cubisme" (p. 444), în timp ce Giacometti, Lipschitz și Archipenko sunt menționați, fără niciun comentariu, în diverse liste de artiști activi atunci.

V. Întoarcerea refulatului

La Brâncuși, ca și la Zadkine, dar poate și la Giacometti, apare astfel ceea ce am putea numi, freudian, o „întoarcere a refulatului", în sensul unui *arte primitive semi-figurale*, o formulă terță, dacă vrem, în raport cu figuralul inițial din primele lor sculpturi de tip pre-modern ori cu cel genuin folcloric[1]. Ambele fiind refulate drept tradiții locale din care ei, în mod obscur, dar puternic, mai ales Brâncuși, voiau tocmai să evadeze, plecând în Franța, primitivismul este ceea ce se întoarce subteran în arta lor de acolo drept *diferență specifică* față de ceilalți artiști parizieni: nu este vorba de *formele* artei publice „de acasă", deci refulate ca atare, ci de *fondul adânc* al culturii lor acoperit de modele europene din secolul al XIX-lea, acel străvechi fond cultural de care ei poate nici nu erau direct conștienți. Aș vedea în acesta un *primitivism* obscur, nemodelat încă în forme anume, un fond atavic, o energie inactivă social, spaime, dar și forțe de care ei înșiși probabil nu erau conștienți ca atare și de care *devin* conștienți exact în lumea hiper-civilizată pariziană: această *diferență personală*, deși non-individuală, de francezii din naștere, este o marcă de identitate profundă, de care chiar ei erau doar vag conștienți, nu ca un (dez)avantaj personal, ci ca diferență ireductibilă de mediul imediat din jur, pe care astfel în dezavuau sau chiar îl rejectau explicit[2]. *Străvechiul este opus cu mândrie hiper-noului*. Acest fond ar trebui să devină obiectul analizei noastre, dacă am fi capabili să-l definim; aici voi încerca să o fac, mai ales cu privire la Brâncuși.

V.1. Zadkine

Ossip Zadkine (1888-1967), născut la Vitebsk, în Belorusia[3], plecat foarte tânăr la Londra la studii și ajuns de acolo la Paris, își va aminti mereu cu emoție copilăria din mijlocul codrilor străvechi și al mlaștinilor, al țăranilor deveniți parcă recent creștini ori al pietrelor imemoriale, s-ar zice din vremea sciților (*Ossip Zadkine* 2018, 55). Primele lui sculpturi au ceva de pietre tombale, precum *Sfânta Familie*, din 1912-1913 ori *Maternitate,* 1912-1914, ambele din lemn de stejar (*Ossip Zadkine* 2018, 33, 57). Frapantă este *La fauve ou le Tigre* (v. Fig. 2. Fiara sau Tigrul) (*Ossip Zadkine* 2018,

[1] Nu înțeleg aici prin „artă primitivă" ceva grobian, ori nedezvoltat, precum unii comentatori ridicol insinuează, ci ceva străvechi, la fel ca „arta neagră" (re)descoperită în Franța la începutul secolului al XX-lea. Reinhold Hohl nu s-a jenat să scrie că „Brâncuși is responsible for the pseudo-mythical and quasi-mystical trimmings in which his works have been wrapped till now" (*Sculpture. From the Renaissace to the Present Day* 1999, 436), adăugând altundeva că opera sa, *Coloana infinită*, „was erected as a war memorial by a fascist régime" (p. 450). Din păcate, nu i se mai poate răspunde! (S.A.).

[2] Numit de Zadkine „le corset académique" (*Ossip Zadkine. L´instinct de la matière* 2018, 7).

[3] Vitebsk este un mic oraș, astăzi de nici 400.000 de locuitori, iar Belarus, la vremea nașterii lui Ossip, o mică provincie a imperiului rus, se află azi prinsă între Polonia, Rusia și Lituania la nord. Mama lui era scoțiană, dintr-o familie de mult stabilită acolo, iar tatăl evreu, convertit pare-se la ortodoxie prin căsătorie. Mai ales datorită dorinței mamei, Ossip este trimis la studii la Londra, rămâne acolo, vine la Paris, se înscrie voluntar în primul război mondial, este rănit în luptă, devine apoi cetățean francez, se face cunoscut ca artist mai ales cubist și pleacă mai târziu în America, unde va trăi tot restul vieții. Vezi date familiale în: *Ossip Zadkine. L´instinct de la matière* 2018, 58.

88) din lemn aurit, 1920-1921, sinistră, în poziție de salt, cu botul deschis să sfâșie. Jérôme Godeau vorbește într-un eseu din aceeași carte de „primitivismul" lui Zadkine, înrădăcinat într-o anume „pădure psihică" din Rusia ancestrală, care l-a ținut captiv toată viața, pădurea fiind cea care a marcat și alte figuri ale avangardei ruse de atunci, precum pictorii Mikhail Larionov și Natalia Goncharova[1]. M-aș opri acum doar la o sculptură a lui din gips aurit, din 1924, *Oiseau d´or* (v. Fig. 3. Pasăre de aur) (*Ossip Zadkine* 2018, 127), înrudită – probabil fără voie, dar atunci cu atât mai interesant – cu celebra *Măiastra*, din 1911, a lui Brâncuși, sau chiar cu *L´Oiseau d´or* din 1919-1920 (v. Fig. 4. Pasăre de aur), în bronz polisat (Lemny 2019, 110, 113). Nu cunosc destulă exegeză despre „păsărea" lui Zadkine pentru a mă pronunța asupra semnificației ei și nici dacă el a sculptat-o ca pe o replică la cea a lui Brâncuși, dar diferența dintre ele este evidentă. Zadkine figurează atent anatomia păsării și-i redă aripile, plus capul, inclusiv ochii, cu exactitate. Verticalitatea ei mândră, chiar dominatoare, impune respect, dar, altfel decât *Fiara,* neamenințător de la distanță, fără urmă de contact vizual cu privitorul uman. Gipsul aurit și pictat îi conferă prestigiu, ceva semeț, dar static, de ființă supraumană, pe care este bine s-o respecți de la distanță, și atât. Calificativul „pasărea de aur" nu-mi sugerează, dat fiind că nu cunosc vreo narațiune mitică din care ar face parte, niciun prestigiu suprauman. O comparație cu *Pasărea de aur* a lui Brâncuși subliniază însă forța extraordinară de sugestie a acesteia din urmă. Nu mă gândesc nici aici la vreo narațiune de fundal anume, dar observ la Brâncuși forma ei alungită, impresia extraordinară de țâșnire în sus, de „mișcare imobilă" sau „viteză pe loc", adică oximoroni care ajung la perfecțiune în *Oiseau dans l´espace* (Lemny 2019, 114) din 1928, ca să nu mai spunem că bronzul aurit de Brâncuși îi multiplică forța sugestivă cu mult peste nivelul ghipsului aurit și pictat la Zadkine. Judecând comparativ, și în ambele cazuri fără vreo referință narativă, care să-i magnifice eventual semnificația, am putea spune, strict vizual, că *Păsării* lui Zadkine îi lipsește *sublimul*, evident în cazul *Păsării* lui Brâncuși, deși „de aur" amândouă[2].

Dacă prin „primitivism" înțelegem, cum propun eu acum, recuperarea unui fond mitologic sau etnic premodern, pierdut în cursul semi-modernizării unor țări mai puțin avansate decât Franța la începutul secolului al XX-lea, așa cum erau Belarus și România atunci, mi se pare că acesta funcționează în cazul lui Zadkine ca o *revanșă* luată de el, grație acelui trecut, față de modernitatea la care a aderat în prezent. La Brâncuși însă un același primitivism nu funcționa doar ca recuperare a ceea ce era inițial refulat, printr-o reîntoarcere înnobilată a acestuia, ci și ca spațiu al unei *creații artistice independente* de mare valoare. El a pornit poate de la o aceeași nevoie de auto-justificare, prin care să câștige un respect social, pe care, altfel, ca fiu și urmaș al atâtor

[1] „Le primitivisme s´enracine d´abord et avant tout dans cette Russie ancestrale dont Zadkine n´a jamais cessé de porter en lui « la forêt psychique » avec son cortège olfactif et visuel" (*Ossip Zadkine. L´instinct de la matière* 2018, 108). Termenul de „pădure psihică" trimite la o carte de amintiri a lui Zadkine (Zadkine 1968, 109).

[2] Am scris un lung eseu inclusiv despre această temă (Alexandrescu 2020, 10-13); acum, sub tipar într-un alt volum.

țărani gorjeni anonimi, era posibil să-l piardă în mica lui parcelă pariziană. Totuși, el înseamnă însă mult mai mult decât atât. Morala fabulei este că cine apela la primitivism recupera un anume drept *în cetate*, dar cine, trecând prin acesta, îl și depășea, devenea un simbol al *cetății înseși în lume*[1]. Zadkine s-ar putea spune că a avut și el un asemenea moment de succes prin tragicul monument de la Rotterdam, *À la ville détruite*, 1951, închinat bombardării sălbatece a acestuia de către naziști în război, dar aici nu se vede, cred, nimic legat de vechea lume din Belarus[2], iar succesul monumentului a rămas nelegat de istoria sa personală, sau de vreun efort de exprimare a unui primitivism răscumpărat artistic.

V.2. Gorjul din *Impasse Ronsin*

Întoarcea refulatului nu apare de altfel niciodată ca citat întocmai, ci ca imagine *parțială* și *modificată* a ceea ce fusese cunoscut integral și, ca atare, înainte de refulare, un semn deci de absență dureroasă a acestuia. Nu țăranii din Gorj ca atare, nici interiorul casei lor rurale este vizual reconstruit la Brâncuși, ci doar fragmente disparate ale acesteia, ca și cum ele ar fi fost salvate dintr-un diluviu universal: amintiri de obiecte rurale, nu mobilier rural citat *ad litteram* în context modern, ci *obiecte sinecdocă* sau *pars pro toto* al unei realități pierdute ca întreg, tot așa cum fragmentele de coloane din atelierul lui Brâncuși nu o casă ori o biserică în curs de construcție anunțau, ci amintirea ei, altfel spus imposibilitatea recreării în peisajul lui urban actual. Nici atelierul lui Brâncuși ca întreg nu o casă țărănească reconstituie, ci doar atestă *imposibilitatea* ei în *Impasse Ronsin*. Deși din întâmplare ajuns acolo, simbolic, Brâncuși *a vrut* să rămână acolo, într-un *impasse*, care a semnificat pentru el, cred, ambele sensuri ale cuvântului: fundătură a unei străzi, ca și renunțarea sau lipsa dorinței de a se muta mai departe. Și ce altceva decât un refugiu, o mișcare catabasică, vorba lui Blaga, adică o permanentă retragere, a fost rămânerea lui Brâncuși în acel loc, chiar și în timpul războiului, când (mai) toți marii artiști ai momentului au părăsit Parisul și când chiar prin Boulevard Montparnasse, practic după colț, vor fi circulat, poate, și tancuri germane. De altfel, nu

[1] Mircea Eliade, în eseul „Brancusi et les mythologies", presupune că acesta, „grâce au processus d´intériorisation... et à l´anamnèse qui s´ensuivit", ar fi reușit să vadă lumea precum oamenii din paleolitic sau neolitic, adică să interiorizeze „prezența în lume" a acestora. El îl citează după aceea pe Jianu, căruia Brâncuși i-ar fi declarat: „J´ai voulu que la *Maïastra* relève la tête sans exprimer par ce mouvement la fierté, l´orgueil ou le défi", ci, mai curând, „le vol magique" (Comarnesco, Eliade, Jianou 1967, 12, 17). Anamneza trimite la dialogul *Menon* (85 b) al lui Platon. Dacă este vorba, zice Socrate „de quelque chose dont tu ne te souviens pas ne te faut-il pas avec confiance entreprendre de le chercher et de te ressouvenir?" O întrebare retorică, la care Menon răspunde desigur afirmativ (Platon 1950, 536). „Întoarcerea refulatului", la Freud, pare o variantă laică a acesteia, psihanalitic argumentată, dar are avantajul că se referă la istoria *personală* a celui în cauză, nu la efortul uman al oricui bine dirijat filosofic, ca la Platon. La Eliade, apare, în plus, perspectiva unei *coincidentia oppositorum*, pe care o simțim sigur și noi, ca privitori, „... il a réussi à exprimer l´élan ascensionel en utilisant l´archétype même de la *pesanteur*, la « matière » par excellence, la pierre"! (Comarnesco, Eliade, Jianou 1967, 18). Acest ultim aspect este decisiv, totuși eu am nuanțat puțin ideea în eseul menționat în nota de mai sus, în sensul că sculptura nu prezintă, ci doar anunță un zbor al păsării, etern amânat, dar niciodată suspendat!

[2] Zadkine nu este menționat în cartea lui Barr Jr., scrisă mult înainte de terminarea monumentului.

se știe mai nimic despre cum a petrecut Brâncuși acei ani, parcă șterși din memoria lui...

V.3. Arp, de la Hans, la Jean

Născut în Alsacia germană înainte de primul război mondial, Hans Arp și-a francizat numele după ce Alsacia a devenit franceză, după război, cum am mai spus. A fost de altfel activ în mișcarea Dada de la Cabinetul Voltaire din Zürich, antimilitară prin excelență, dar și opusă mai tuturor instituțiilor sociale și culturale de tip tradițional. L-a întovărășit pe bunul său prieten Tristan Tzara la Paris în anii 1920 și s-a atașat la suprarealism în deceniul următor, fiind apropiat lui André Breton. Ca atare, a participat la multe momente explozive în campaniile publice ale celor două mișcări, însă fără violențe personale, precum Breton, printre alții: un om din planul doi, s-ar spune, fidel mișcării, dar calm și rezervat în raport cu exploziile altora, lucrativ, dar fără atitudini teoretice proprii de anvergură[1]. În timpul celui de-al doilea război mondial, Arp s-a retras în Elveția italiană, fără a avea însă vreun contact cu Giacometti, aflat și el acolo.

Interesant este că a început cu diverse tehnici de lucru, printre care montaje de *papiers déchirés*, colaje expuse în spații Dada din Zürich, înainte de a se dedica sculpturii, după 1930, fără a explica de ce anume, dar a continuat, paralel cu sculptura, să construiască obiecte plate din suprapuneri de cartoane colorate, fără a le acorda însă un sens evident. S-a crezut că decizia lui Arp de a trece la sculptura propriu-zisă ar fi putut avea o relație cu moartea mamei sale de cu un an înainte sau poate și cu exemplul dat mai înainte de Brâncuși în așa-zisa *taille directe* în piatră sau lemn, după care lucrul în gips a revenit însă în actualitate grație lui Picasso, dar și Giacometti (Craft 2019, 3); acesta poate l-a „contagiat" și pe el. Ca sculptor, Arp a mărturisit însă o ciudată detașare de mișcarea propriilor sale mâini, ca și cum ele lucrau în gips singure, iar el doar privea figurile astfel născute[2]. O comparație eventuală cu Brâncuși ar semnala la Arp, din punct de vedere tehnic, lipsa polisării intensive, ceea ce acordă obiectelor lui adesea un aspect mat. Total altfel decât la Brâncuși, aceste obiecte par a se afla însă într-o stare de ciudată fluiditate, neajunsă la stadiul unei poziții finale fixe, ci unduind în căutarea ei. *Torso with buds* (v. Fig. 5. Tors cu muguri) sugerează astfel o creștere în sus indecisă, capricioasă ca direcții și fără finalitate ca sens: un corp vegetal, acoperit neașteptat și neregulat de muguri[3]. Donald Judd este creditat cu două fraze, care descriu adecvat aceste forme: „a whole that has no parts" și „This lack of distinct parts forces you to see the piece as a whole" (Craft 2019, 41). Pe de altă parte, creșterea acestor ființe nici vegetale, nici animale, pare adesea capricioasă, chiar haotică, fără niciun

[1] O fotografie din 1930 a grupului suprarealist îl arată într-o poziție tipică stând ciucit în planul doi, exact între Breton și Dali, dar în spatele lor, modest și amabil rezervat (Craft 2019, 10). Soția lui, artistă apropiată ca stil de lucru, Sophie Tæuber-Arp, a murit accidental în 1942. Arp a fost și un poet apreciat de limbă germană.

[2] „The dialogue is established between the plaster and them [my hands, S.A.] as if I am absent, as if I am not necessary. There forms are born, amicable and strange, that order themselves without me. I *notice* them, as sometimes one notices human figures in clouds" (Craft 2019, 35).

[3] O alta, în același stil, din 1938, este numită chiar *Growth* (Craft 2019, ilustrație nr. 52).

sens imediat detectabil, cu atât mai mult cu cât Arp însuși nu a fost deloc darnic cu explicații. Barr Jr. îi prezintă în cartea lui mai curând colajele din prima tinerețe, înainte de Dada, cele de la *Der Blaue Reiter*, mișcarea din anii 1910 de la München, animată de Kandinski, dar puține sculpturi de la maturitate. Printre acestea, *Human concretion*, din 1934, îi atrage însă atenția: „His human concretion is a kind of sculptural protoplasm, half organic, half the water-worn white stone" (Barr Jr. 1936, 186)[1]. Termenul de protoplasmă semi-organică mi se pare excelent găsit, la fel *concretion*[2], indicând tocmai solidificarea la întîmplare a unei materii inițial lichide, deci lipsite de formă. Multe sculpturi au la Arp un aspect bizar, unul fiind chiar numit *Lunar Fruit*[3], din 1936, în timp ce un obiect mai mare cu trei mici târâtoare alunecând pe el este pe drept cuvânt titrat *Three Disagreable Objects on a Face*[4] (v. Fig. 6. Trei obiecte dezagreabile pe o figură).

Jean Arp, să zicem, mezinul suprarealiștilor după ce trecuse pe la alte grupuri, n-a sculptat deloc ca ei, deși colajele precedente așa anunțau, ci s-a oprit la *forme în mișcare imobile*, dacă le putem astfel numi. Aflate parcă mereu în căutarea gestului care să le confere ceva definitiv și solid, mâinile lui, lucrând „independent" de propria-i voință, cum spunea chiar Arp, nu izbuteau a fixa o formă definitiv, ci o lăsa „să crească" parcă în voia ei. Ciudată nesiguranță la un sculptor, aș zice, dar poate nu totuși la un alsacian care trebuise să-și decidă singur prenumele, fie de Hans, fie de Jean, și care participase la extravagațele atâtor altora, dadaiști și suprarealiști, ba se fotografiase chiar în spatele lor, fără însă a se angaja el însuși vreodată, nici teoretic, nici în acțiune, în vreun fel specific; prieten cu toți, fără a participa personal la extremismul nimănui altcuiva, un om amabil, dar nu pasionat, mereu tensionat, însă niciodată tragic. Ce ne atrage atunci la el? Poate tocmai faptul că a sculptat forme, s-ar zice, *inumane*, în sensul poate a ceea ce Rimbaud a numit odată, într-un cu totul alt context, „l´increé cosmique", ceva la noi extraordinar intuit de eseistul care l-a dublat pe poetul Ion Barbu, într-un text intitulat chiar *Rimbaud*[5]: nu creatul cotidian, ci *in-creatul cosmic* este obiectul poeziei, spunea el, respectiv existențele embrionare care *ar putea* trece pragul creației, ceva ce nu este însă deloc sigur; adică germenii, peisajele nubile, limbul, marginea incertă a

[1] Aceeași imagine apare, din două puncte de vedere diferite fotografiate, ceea ce arată clar și diferența dintre ele (Craft 2019, ilustrație nr. 44).
[2] Nu cunosc titlul german inițial, dat probabil de Arp.
[3] Pare o focă târâtoare pe uscat (Craft 2019, ilustrație nr. 46).
[4] Vezi: Craft 2019, ilustrație nr. 35.
[5] Iată-l aici: „Si nous avions eu le goût des accouplements décevants de mots, nous aurions dû parler ici d´infraréalisme au lieu du surréalisme de Rimbaud. Un infraréallisme qui interroge Ies fondements de la perception pour en induire la loi. Quel est cet objet ? ...C´est l'incréé cosmique: c'est-à-dire, les existences embryonnaires, les germes, les paysages nubiles, les limbes... Mais, pour exprimer ces modes de la nature incréée, la langue usuelle semble trop organisée ; Rimbaud s'applique donc à l'appauvrir à dessein, à la simplifier jusqu'à un système réduit de fonctions du discours. On parle de la langue naïve, « angélique » de Rimbaud, de son décousu et de ses rythmes empruntés aux rondes enfantines. En réalité, li s'agit d'une langue et d'une prosodie déduites par abstraction : d'une élaboration consciente en vue de noter l'ineffable" (Barbu 1984, 184-185).

lumii reale. Acesta să fie locul „văzut" de Arp, de acolo să vină obiectele lui indefinibile, terifiante când nu sunt dezagreabile? S-ar putea. De la care noi atunci pornind, am înțelege altfel și omul, și artistul Arp: nu ceva refulat a încercat el să recupereze, precum Zadkine, ori să depășească, precum Brâncuși, și nici n-a fost Arp doar un timid în raport cu durii avangardelor, ci a fost un artist retras în umbra lor și aparținând unei alte seminții, poate în curs de a se naște, nici franceză, nici germană, ci provenind dintr-un limb cosmic, doar de el cunoscut, și dezvăluind ființe de acolo, *increate*, intraductibile în limbile ori în creațiile noastre.

Nu străvechiul l-a obsedat, deci, pe Arp, precum pe Zadkine, ca și pe Brâncuși, ci increatul.

VI. Giacometti: Lo spazio non esiste[1]

Alberto Giacometti s-a născut, cum am mai spus, la 25 de ani după Brâncuși, în 1901, și a ajuns la Paris în 1922, nu la 1904, ca acesta, deci 18 ani mai târziu. Ei fac parte din două generații succesive și au trăit deci diferit perioada respectivă. Brâncuși se află în Paris înainte de primul război mondial, Giacometti după; Brâncuși face parte dintre cei care inițiază avangarda pariziană internațională, tot cum am mai spus, Giacometti se mișcă în siajul acesteia; primul refuză să fie elevul lui Rodin, al doilea acceptă patru ani să lucreze cu urmașul acestuia, Bourdelle. Tot Giacometti se instalează apoi imediat, în 1926, într-un atelier propriu în rue Hippolyte-Maindron, nr. 46, pe o latură a cimitirului Montparnasse, unde va lucra toată viața; acolo se află astăzi Fundația Giacometti, cu o excelentă bibliotecă și cu dese expoziții temporare, precum, de exemplu, *Giacometti / Sade. Cruels objets du désir*, 2019-2020, admirată și de mine. Prin contrast, atelierul lui Bâncuși, încluzând opera donată de el orașului Paris, poți să-l admiri numai de afară, în spațiul aflat *vis-à-vis* de centrul Pompidou din Beaubourg, nu are nicio bibliotecă proprie și nici nu organizează vreo reuniune publică. În schimb, expoziția sa de la Bruxelles, tot din 2019-2020, a atras un imens public internațional.

Citind micul poem al italianului (Giacometti 2013, 544), mi-am spus că spațiul a fost poate, în mare măsură, problema lor comună, dar una pe care au trăit-o total diferit. Despre Brâncuși am vorbit deja mai sus; mă refer acum la Giacometti, comparativ, ca și, din când în când, la ceilalți artiști discutați mai înainte.

Dacă Brâncuși primea bucuros oaspeți, tratându-i în stil de amfitrion tradițional român în atelier − totodată casa lui special amenajată −, Giacometti, cu un spațiu de lucru modest, a trebuit, dimpotrivă, să circule prin Paris ca să-și întâlnească prietenii și colegii. Vorbind și scriind perfect franceza, a fost rapid cooptat în cercurile oficiale ale avangardei. Brâncuși și-a primit oaspeții „acasă", Giacometti a întâlnit toată lumea la cafenea. Astfel, acesta intră în contact cu eseiști francezi, precum Carl Einstein și Michel Leiris, de la revista *Documents*, care vor scrie despre el; aderă în 1931 la grupul suprarealist al lui André Breton, îi devine chiar martor la căsătorie în 1934; totuși, în

[1] „Lo spazio non esiste// bisogna crearlo ma non esiste// no". Acest scurt poem apare în: Giacometti 2013, 544.

1935 este exclus din grup, din motive neclare[1]. Brâncuși, dimpotrivă, rămas la prudentă distanță, este intervievat mai curând cu simpatie decât critic, rareori teoretic, adesea cu întrebări cam naive ale unor admiratori, dar nu este pedepsit cu nicio excludere din grupuri în care nici nu intrase vreodată oficial! De altfel, nici nu se pronunțase vreodată în chestiuni publice de niciun fel! Oricum, nici el, nici Giacometti nu au fost activi vreodată în spațiul public în felul în care a fost marele maestru Picasso, care s-a bucurat în toate epocile vieții lui la Paris de o prezență publică necontestată, chiar în timpul ocupației naziste[2]. Totuși, spune Giacometti, mai sus, spațiul *bisogna crearlo*, trebuie creat, semn că de fapt el își creează personajele *împreună* cu un anume spațiu, chiar *pentru* acel spațiu, nu în gol. De ce? Poate pentru că micul lui atelier era sufocant pentru el și pentru eventualii oaspeți ori pentru că viața personală și singurătatea, problemele lui sexuale, cel puțin până la căsătoria în 1949 cu delicata Annette Arm, cu 22 de ani mai tânără[3], i-au pus stringent problema spațiului ca loc de creație și de trai, ori poate pentru că acest loc parizian era atât de meschin și de diferit, în memoria lui, de imensitatea impunătoare a celui alpin din Stampa? Ori pentru că spațiul politic i-a pus și lui probleme, dar, deși un om de stânga, nu a mers atât de departe după război ca Picasso? Dificil de răspuns, totuși mai toate *scenele* sculptate de el în anii '30, apropiați de suprarealism, dar și în cei postbelici, au creat un *spațiu* interior pentru anumite scene, și doar pentru ele, personajele lor fiind gândite totodată ca adecvate doar lor. Acest sculptor a fost, cred, singurul din epoca lui care a gândit *teatral* și care și-a sculptat de fapt el însuși și scena, și actorii, niște actori care nu puteau de-altfel interacționa decât pe acea scenă.

VII. Avangarda „romanică" și creuzetul parizian

Vedem astfel desenându-se treptat o situație socio-culturală mai generală. Avangarda, la început să zicem cea cubistă și abstractă, din jurul lui Picasso, apoi și cea de altă factură, este reprezentată mai ales de artiști străini veniți la Paris: am vorbit până acum, în sculptură, mai puțin despre Picasso, considerat, în general, mai cunoscut, dar mai mult despre Brâncuși, Zadkine, Arp și acum Giacometti. Dintre ei, Brâncuși

[1] Într-un articol din volumul *Giacometti* de la Tate Publishing, Thierry Dufrêne susține, în baza corespondenței dintre artist și Breton, că primul a fost de partea lui Aragon în conflictul cu Breton, care apărase independența suprarealiștilor de politică – adică de cea pro-comunistă a lui Aragon –, dar care, într-o a doua scrisoare, ar fi revenit asupra acestei poziții. Oricum, Giacometti ar fi rămas favorabil comunismului, deși nu și realismului socialist în artă! (*Giacometti* 2017, 78-79). Într-un alt lung articol, Catherine Grenier amintește că Giacometti îl susținuse și pe René Crevel ca partizan al lui Aragon (*Giacometti* 2017, 105-112). Aici să fi fost atunci motivul excluderii lui Giacometti de către Breton?

[2] „Il a traversé le temps de l´Occupation sans rien changer à ses habitudes, recevant des Allemands dans son atelier quand il ne pouvait pas faire autrement , tout en confortant ses amitiés avec certains qui s´impliquaient dans la Résistance" (Plazy 2006, 218). După război, cum am mai spus, intră în partidul comunist și-l admiră fără nicio jenă pe Stalin.

[3] Superba lor fotografie (*Giacometti* 2017, 17), la doi ani de la căsătorie, poate fi comparată cu aceea din 1961, cu întreaga familie, când mama lui, Annetta, a împlinit 90 de ani. Ciudat, soția și mama lui Giacometti aveau același nume, cu excepția vocalei finale! *Ce qui nous laisse rêveurs*, ca să zic așa!

este total pasiv în public, Zadkine cam la fel, iar Arp face doar uz de prezență, ca să zic așa, la acțiunea celorlalți. Toți sunt artiști, nu ideologi, ei deci *fac*, nu *discută* arta, ar putea susține chiar ei. Cum dadaiștii mai curând au dinamitat teoria existentă, ca și arta propriu-zisă, decât au dorit să conceapă o alta, rămân astfel mai ales suprarealiștii și grupul de la *Documents* să vorbească despre „avangarda pariziană internațională" în sculptură. Atunci când ei nu o fac, vorbesc cei neangajați într-un grup anume, precum Duchamp, prietenul și reprezentantul în America al lui Brâncuși, ca și, din 1936, și tot acolo, Pierre Matisse, fiul cel mai mic al pictorului Henri Matisse, în numele lui Giacometti. Doi francezi pur sânge lansează astfel eficient un român, respectiv un italian elvețian, în limba *engleză*, în America! Un alt semn, al câtelea, nu numai că lumea artistică se internaționalizează, în sensul că artiști *non-francezi* domină piața de artă și de idei despre artă *în Franța*, ci și că *art dealers* și critici de artă *francezi* asigură tranzacții pentru ei pe piața *americană*! Fenomenul acesta de *internaționalizare a artei* are loc deci atât în ce privește creatorii, cît și amatorii de artă, mai ales muzeele și particularii bogați, cu gust și îndrăzneală în a paria pe avangardă, nu pe valori confirmate. În acest proces, mai ales Brâncuși și Giacometti se disting prin succes la noii iubitori de artă, deși modul în care fiecare creează și-și explică creația este foarte diferit la unul de celălalt: farmec personal și olimpianism la Brâncuși, *sublim* în operă, în contrast cu *tragicul* lui Giacometti, ca om și artist.

Aș sublinia însă faptul, deja menționat mai sus, că așa cum s-a creat un *establishment* de artiști *non-francezi* la Paris drept noua elită artistică *pariziană europeană*, s-a format paralel, tot la Paris, un *establishment teoretic* de critici de artă *francezi*, care să-l lanseze pe primul și să-l mențină în actualitate în ciuda numeroaselor polemici. Altfel spus, aici văd eu apariția a ceea ce am putea numi *creuzetul parizian teoretic*, care a unificat diferențele dintre diverșii artiști într-o mișcare comună. Arta sculpturii a fost internațională, nu franceză și a venit, cum am văzut, mai ales din *țările latine*, Spania, Italia, România, ca și Alsacia franceză[1], plus unele contribuții din Belarus (Ossip Zadkine), Ucraina (Alexander Archipenko) și Lituania (Jacques Lipchitz), dar cei care au constituit creuzetul teoretic al avangardei în sculptură au fost francezi, parizienii care au știut să exprime și să generalizeze teoretic intuițiile latinilor într-un corp comun și omogen. *Creuzetul care a strâns la un loc și a dat formă ca atare intuițiilor latine (și slave) a fost deci francez*: o interesantă contribuție europeană, într-o perioadă în care Europa, mai bine zis Uniunea Europeană de astăzi, în ciuda... Brexit-ului recent, nu exista încă.

Am vorbit de Brâncuși mai sus, deși nu foarte pe larg, considerându-l mai cunoscut; mă voi referi la Giacometti acum, observând de la început curioasele diferențe între ei, care adesea îi plasează logic în punctele contrare ale unui complex câmp social, analizabil eventual semiotic, dar mai ales în termenii sociologiei lui Pierre Bourdieu. Aceasta este citată – din păcate, nu și aplicată – în cartea despre *Avangarde*

[1] Ar fi aici de văzut dacă țările latine însele, trezite acum la viață, nu aveau deja relații culturale mai vechi cu Franța în secolul al XIX-lea, dar o primă impresie este că acolo unde a existat, noua avangardă din secolul al XX-lea s-a raportat mai curând negativ la acea *tradiție internă.*

artistice a lui Béatrice Joyeux-Prunel[1], menționată de mine mai sus, unde este vorba de câmpuri socio-culturale, în care diferite grupuri se confruntă simultan din diverse puncte de vedere, artistice, teoretice și financiare (Bourdieu 1979; Bourdieu 1984); o analiză concretă a lor, absentă în volumul citat, ar fi mai mult decât binevenită.

Revenind la Giacometti, trebuie remarcat mai întâi că spațiul figurilor umane și al obiectelor din anii 1930, când era apropiat de suprarealismul lui Breton, este altul decât cel din anii postbelici, când această relație încetase. Nu sugerez o relație de la cauză la efect, ci doar remarc existența a două tipuri de conflicte diferite. În primul, figurile respective, fie umane, fie obiectele umanizate prin sugestii sexuale, sunt prinse într-un spațiu închis, unde constituie scene erotice, dar și de amenințare reciprocă: actul sexual sugerat este unul de rapt sau chiar ucigaș, dar blocat ori amânat indefinit. Sexualitatea înseamnă simultan dorință și cruzime, pare a vrea să spună Giacometti, poate influențat de perspectiva lui Sade, ale cărui cărți apar în librării, după o lungă interdicție, exact în acei ani 1930. Sade este salutat ca o revelație nu numai de vechii admiratori ai lui Freud, ci și de suprarealiști, precum Bataille, Breton, Eluard și alții[2]. Este însă la Giacometti vorba de influență livrescă, de modă ori de defulare, tipic feudiană și ea, cauzată de diverse probleme personale? Într-un lung și dramatic interviu acordat lui Jean Clay și publicat de acesta în 1963, Giacometti, atunci foarte bolnav – avea să moară de inimă în 1966 – își mărturisește impotența din tinerețe, cum am mai spus, cuplată cu o imaginație sadică, în care actul de posesie era mereu un viol (Giacometti 2013, 312)[3]. Poate că un psihiatru citește drept sadism asemenea imagini și mărturisiri ale lui Giacometti, dar trebuie noi oare, ca *cititori*, să le luăm *ad litteram*? Este drept că în desenele și tablourile lui din acei ani apar destul de frecvent imagini ale sexului masculin, la propriu, ori obiecte ascuțite aproape atingând obiecte concave, figurate ca feminine, de exemplu în *Man and woman* (v. Fig. 7. Bărbat și femeie), 1928-1929, ori în *Suspended ball* (v. Fig. 8. Bilă suspendată), 1930-1931, dar sunt și alte imagini, precum *Flower in danger*, 1932, și mai ales *Caught hand*, 1932 (v. Fig. 9. Mână prinsă) (*Giacometti* 2017, 146; 157; 164; 166), în care nu se află exprimată (neapărat) o sugestie sexuală, ci o senzație generală de amenințare corporală, de pericol intens, în absența oricărei apărări posibile (v. Fig. 10. Femeia cu gâtul tăiat). Acum, la atâtea decenii după „voga" sadismului reputat freudian, ne putem întreba dacă acolo era fundamental exprimat un act posibil ori chiar dorit de sadism, sau mai curând acela de spaimă atroce, tradusă așa corporal, pur și simplu, pentru că altceva, la fel de puternic vizual, nu exista? În această ordine de idei, Anne M. Wagner observă pertinent într-un articol din „enciclopedia Giacometti", care este de fapt volumul colectiv de la Tate

[1] Vezi și: Chave 1993, 96.

[2] Vezi diverse eseuri în volumul citat ca prezentare a expoziției „Giacometti / Sade. Cruels objets du désir".

[3] Christian Allendete exprimă prin asemenea puseuri sensul lucrării lui Giacometti „Palais à quatres heures du matin" (1932), despre care acesta însă afirmă doar că lucrarea se referea la șase luni de dragoste intensă cu o femeie, al cărei nume nu este dat. Bizara lucrare conține un schelet în miniatură, o pasăre și o statuie de femeie „dans laqulle je découvre ma mère, telle qu'elle a imprésionné mes premiers souvenirs", mărturisește Giacometti (*Giacometti / Sade. Cruels objets du désir* 2020, 44-45).

Publishing deja citat, mai întâi, că în toate aceste imagini, înțelese de unii comentatori obsedant sexual, obiectele în cauză „fail to touch: to close the space would be to lose the charge sparking between them... yet the essence lies in [this] charged space between the two. Emptiness divides them only to conquer as art"; imaginile sunt fizic sugestive, continuă ea, dar a vorbi de ele în termeni pur sexuali înseamnă a neglija faptul că ele „shape space as well as reside within it... Sculpture turns space into place. It makes space social, makes it a site given over to sensations, images, rituals and memories, whether shared or imposed" (*Giacometti* 2017, 99)[1]. Iată de ce „it no longer seems entirely possible to be content with the Freudian model of mind" și analiza operei lui Giacometti trebuie să țină mai mult seama de lucrările realizate după 1948, adică după prima sa expoziție organizată în America de Pierre Matisse, *art dealer*-ul lui menționat și mai sus (*Giacometti* 2017, 100).

Anne M. Wagner nu menționează faptul că „moda sadică" putea avea în anii 1930 și o anume legătură cu suprarealismul frecventat atunci de Giacometti ori cu problemele personale menționate de mine mai sus, ori cu cele politice generale. Curios este însă, oricum, că acest tip de artă dispare după al doilea război mondial la Giacometti ori, altfel spus, după 1943, când a întâlnit-o pe Annette Arm. După aceea, el vine cu o artă total nouă.

Așa cum spațiul închis, amenințător, dacă nu chiar exploziv, definea sculptura lui Giacometti dinainte de război, tot așa o definește pe cea postbelică un spațiu deschis, dar limitat, izolat și fără nicio perspectivă. Acum apar celebrele sale personaje filiforme, imobile sau mergând undeva în grabă, dar parcă fără scop. Nimic aparent nu le amenință, nimic nu le cheamă și nici nu le pune în contact. Sexul, atracția sau amenințarea au dispărut ca atare, dar niciun alt sens general nu le-a luat locul. Este și acum vorba de o scenă bine delimitată, tot parcă teatral, personajele se privesc unele pe altele, unele chiar schițează mersul către ceva sau cineva anume aflat în afara scenei, dar nimic mai mult; motivul sau sensul mișcării rămâne necunoscut. Acum, ca și mai înainte în sculptura interbelică, ceva opresant domină scena, dar nu prin ceea ce amenință să se întâmple – atunci era violul și / sau moartea –, ci prin ceva incomunicabil, prin ceea ce personajele par că știu că va avea loc, dar nu ni-l pot comunica (Lyotard 1988, 149-177). *Ceva* ni se pregătește: neliniștea personajelor ne comunică un soi de avertisment, dar nimic concret. Subiectul și obiectul amenințării, în perioada interbelică evidente, de data asta rămân nesemnalate concret și nici nu sunt prezente ca atare pe scenă: nimic nu se întâmplă acum, orice se poate întâmpla imediat. În fine, personajele umane filiforme, lipsite de orice atribut, deși recognoscible uneori ca feminine ori masculine, au aerul, prin simpla lor raportare unul la altul ori la spațiul comun că sunt capabile de comunicare între ele, dar nu cu noi, privitorii. Ciudat, obiectele violente interbelice ne comunicau ceva concret ca primejdie, cele filoforme de acum, pașnice și friabile cum sunt, nu mai știu a comunica nimic (v. Fig. 11. Piața și Fig. 12. Car).

[1] Revin asupra acestei observații cu privire la spațiu, de la care am plecat și eu mai sus.

Sculptura, spunea Anne M. Wagner în citatul de mai sus, transformă spațiul general într-un *loc* sau amplasament anume, îi dă un sens social. Este adevărat, dar cum? Nu cred că „leftismul" *interbelic* al lui Giacometti, chiar admițând buna lui credință, cum o fac eu, acordă un sens *politic* concret figurilor lui filiforme *postbelice*. Dimpotrivă, ele semnifică mai curând trecerea de la o interpretare politică a situației la una general *umană*: locul semnalat acestor figuri filoforme este unul de *indeterminare*, de absență ori dispariție a unui sens general uman. *Figurile lui umane sunt friabile*, deși nimic, aparent, nu le amenință. Exact repetiția modelului uman filiform, cu puține diferențe individuale, sugerează o societate uniformizată ca reacții, chiar dacă indivizii luați în parte sunt diferiți: „Sculpture turns space into place. It makes space social, makes it a site given over to sensations, images, rituals and memories, whether shared or imposed", repet eu citatul de mai sus, din Anne T. Wagner. Giacometti pare aici a începe o artă a instalațiilor în care situația ori ansamblul obiectelor expuse contează, nu fiecare piesă individuală. Spațiul nu există, el trebuie inventat, spunea tot el în citatul raportat de mai sus (Giacometti 2013, 544).

S-a vorbit mult și de o apropiere a lui Giacometti de existențialismul francez postbelic, mai ales datorită aprecierii deosebite a sculpturilor lui de către Sartre, într-un articol din 1948, scris pentru expoziția lui Matisse (vezi mai jos), în care plasa sculptura lui Giacometti la jumătatea distanței dintre nimic și existență, dar afirma în același timp despre viața și arta lui Giacometti că „The marvellous unity of this life lies in its insistent search for the absolute" (Harrison, Wood 1997, 601). Spațiul sculpturilor lui din interbelic nu este același cu cel postbelic. În primele, spațiul era deobicei închis, ocupat de obiecte agresive, sexual sau nu. Acum, spațiul a devenit deschis, locul nu mai este împrejmuit de nimic, nemaifiind amenințat de nimic, cum era mai înainte. El a devenit însă un loc al singurătății, chiar dacă alături de alți oameni: primejdia s-a convertit în indiferență. Este acesta un progres?, pare a ne întreba Giacometti. Galeria lui Pierre Matisse în New York s-a deschis cu sculptura *Man Pointing* (*Homme qui pointe*) din 1947 (v. Fig. 13. Bărbat indicând ceva) (*Giacometti* 2017, 60). El indică (*pointe*) ceva, dar ce? În spatele lui este doar o stradă vidă.

VIII. Brâncuși *versus* Giacometti: sublimul sau tragicul?

Gândindu-ne acum, după acest lung periplu, la Giacometti și Brâncuși împreună, răspunsul la întrebarea inițială, anume dacă primul îl va fi căutat realmente pe al doilea, cum își propunea în notele sale din 1932, rămâne în continuare greu de ghicit. Aflat în acel moment încă în bune relații cu suprarealiștii, care, probabil, nu-l cunoșteau pe Brâncuși și nici nu aveau de ce să dorească să-l cunoască, dat fiind marile deosebiri dintre ei, Giacometti l-a menționat însă în notele lui de câteva ori pe Brâncuși după al doilea război mondial, anume în 1951 și 1957, când influența suprarealiștilor, cît va fi fost, încetase oricum. Nici atunci însă părerea lui nu este pozitivă, dar pentru un alt

motiv, anume pentru că sculptura lui Brâncuși ar fi fost pur abstractă[1]. Curios este că descrierea pe care i-o face în nota de mai jos i se potrivește perfect lui Picasso, cel care venise cu sculptura abstractă în urmă cu aproape 50 de ani (!), dar nu lui Brâncuși. Mai bine zis, abstracția sculpturilor lor era diferită: strict *obiectuală* la Picasso, ea abstractiza simbolic lumea *animală* (uneori și) *umană* în cazul lui Brâncuși. Pe de altă parte, Giacometti și Brâncuși, cred, nu s-au întâlnit niciodată, în timp ce Giacometti și Picasso da, în anii '30[2]. Există însă diferențe fundamentale între acești trei sculptori, deși/ ori poate tocmai pentru că ei ocupă trei puncte logic diferite ale unui același spațiu vizual. Giacometti și Picasso sunt artiști urbani, pentru care lumea este orașul și cultura este cea occidentală, deși aprecierea lor merge teoretic și istoric și la lumile vechi. Brâncuși este însă un artist care, deși mai toată perioada de creație a petrecut-o la Paris (și la București, mai înainte), a sculptat forme mai ales animale ori umane în sens de sinecdocă umoristică, de *pars pro toto* (cârlionțul unei *fille sophistiquée* la care este redusă Nancy Cunard). Nu este însă nici el un rural, ci doar unul care își trage din acele rădăcini un *antitoxic* la urban. Din acest ultim punct de vedere, dacă Picasso pare a nu suferi deloc apăsarea unei vieți strict urbane, dimpotrivă, Giacometti suferă, dar lumea din Stampa nu-i oferă nicio contravaloare reechilibrantă. De altfel, dacă este obosit de Paris, Piacasso se retrage în vila sa *La Californie* din Cannes, spre sfârșitul vieții și în palatul Vauvenargues! Dimpotrivă, atât Giacometti, cât și Brâncuși locuiesc toată viața practic în atelierul în care lucrează. Din punct de vedere retoric, atât Picasso, cât și Giacometti, par a crea mai curând prin *metonimie vizuală*, adică prin alăturare de obiecte, precum la italian oamenii lui filiformi, decât prin sinecdocă simbolică, ca Brâncuși. Dintre ei trei însă acesta este singurul care înțelege forța extraordinară a simbolului: el nu sculptează păsări recognoscibile ca atare, ci zborul lor, nici pești, ci plutirea (v. Fig. 14. Leda). Nu găsesc însă la Picasso trăsături strict personale diferite de ceilalți, el părându-mi-se mai important ca deschizător de drumuri și ca reputație decât ca viziune strict personală[3]. Dacă Giacometti îmi pare a concentra tragicul epocii, iar Picasso *its glamour*, Brâncuși este cel care a simțit și exprimat, senin, frumusețea lumii. Deși adesea singur, fără familie, nici onorurile lui Picasso, el nu a suferit atroce de singurătate, ca Giacometti. Pe de altă parte, ocolind senin riscurile metropolei, el nu s-a lăsat prins nici în mrejile negării oarbe a acesteia, nici în tânjet naiv după un Gorj imaginar. De altfel, *no hankering for the past* a fost, s-ar zice, un punct comun al tuturor

[1] „Même les cubistes sont revenus à la forme classique... Restent les faits nouveaux qui sont la peinture et la sculpture abstraite (et tout ce qui s´en raproche plus ou moins, comme Klee, Miró, Brancusi...)", în: „Entretien avec Yvon Taillandier", 1951 (Giacometti 2013, 177) [fraza este neterminată. S.A.]. „Une sculpture de Brancusi, ou telle autre sculpture dite abstraite, rouillée [*ruginită*], cabossée [*lovită*], cassée, une peinture de Mondrian, tachée, noircie, déchirée, que deviennent-elles? Appartiennent-elles au même monde que la sculpture chaldéenne, que Rodin, que Rembrandt, ou à un monde à part qui se situerait tout près du monde des machines, du monde des objets...?" Articol publicat în revista *Arts,* nr. 639, 9-15 octombrie 1957, p. 1 și 4 (Giacometti 2013, 135).

[2] Nu am amănunte, faptul este însă menționat în: Giacometti 2013, 616.

[3] Vezi însă și: Temkin, Umland 2016. Temkin a organizat în 1995 o expoziție Brâncuși la Muzeul de Artă din Philiadelphia.

acestor expatriați. De aici, atât forța lor extraordinară de creație, independentă de trecut, dar nu uitându-l, și scrutând lucid ce se întâmpla în jurul lor, fără a deveni, niciun moment, *dupe* de prezent.

De fapt, dacă acceptăm ideea centrală a acestui eseu, anume că marea *sculptură pariziană și internațională* din prima jumătate a secolului al XX-lea a fost făcută de non-francezi, și anume de câțiva artiști „romanici" și slavi stabiliți la Paris, dar a primit formă teoretică într-un creuzet intelectual construit de critici și istorici de artă francezi, realizăm imediat faptul că Giacometti și Brâncuși au constituit *pilonii de bază* ai ansamblului sculptural, la care putem apoi adăuga pe ceilalți numiți în acest eseu. A doua remarcă imediată se referă la faptul ciudat că cei cinci sculptori prezentați de mine mai sus *nu au colaborat* în niciun fel unul cu altul și nici nu s-au influențat reciproc, în caz că s-au cunoscut și eventual intersectat cumva, pe vreundeva. Ei nu au acționat ca grup organizat, ci doar *operele lor s-au întâlnit* în creuzetul mai sus amintit, fără intenții prealabile de a forma un asemenea grup. De altfel, chiar relația lui Giacometti cu suprarealiștii a fost o relație cu eseiștii de acolo, nu cu alți sculptori! La rîndul lui, Jean Arp, ca sculptor, i-a frecventat pe dadaiști la Zürich și Paris, ca și pe suprarealiști la Paris, dar era printre ei, pe câte știu, singurul artist integral sculptor și membru permanent al grupului! Pe de altă parte, Dali l-a lăudat pe Giacometti și au pregătit împreună în 1931-1932 un proiect de grădină de artă pentru contele de Noailles (*Giacometti* 2017, 34).

IX. Final deschis

Acest eseu nu este terminat, ci rămâne în lucru. Am vrut de fapt să testez posibilitatea de a privi *altfel* sculptura de avangardă din secolul trecut, adică nici ca o invenție doar franceză, nici ca un internaționalism de volum enciclopedic, în care toți cei activi la un moment dat intră pe scenă în ordine alfabetică. Nu cred că putem opune acestor formule o a treia la fel de simplă, deși sub forma aparent deschisă a unor artiști izolați, respectuoși unul față de celălalt, dar distanți și vag acrișori. Ideea mea este că există și alte structurări posibile ale unui câmp de artă, imaginare, în sensul că ele nu au fost constituite oficial ca atare, dar eficiente, pentru că operele se poziționează discret, totuși ferm, fiecare față în față cu altele, într-o structură intelectuală ideală, neformulată ca slogan, nici concurențial evidentă la o simplă privire a operelor: o structură deschisă a unui ansamblu de opere, care se citesc reciproc și zâmbesc de strădaniile noastre teoretice.

Referințe bibliografice

Alexandrescu, Sorin. 2020. „Brâncuși sau despre sublim". *Observatorul cultural*, nr. 1006 (747), din 13-19 februarie, p. 10-13.
Barbu, Ion. 1984. *Versuri și proză*. Ediție de Dinu Pillat. București: Minerva.
Barr, Alfred H. Jr. 1936. *Cubism and Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.
Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
Bourdieu, Pierre. 1984. *Homo academicus*. Paris: Minuit.

Chave, Anna C. 1993. *Constantin Brâncuși. Shifting the Bases of Art*. New Haven: Yale University Press.
Comarnesco, Petru, Eliade, Mircea, Jianou, Ionel. 1967. *Témoignages sur Brancusi*. Paris: ARTED, Editions d´Art.
Craft, Catherine. 2019. *The Nature of Arp*. Dallas: Nasher Sculpture Center.
Giacometti, Alberto. 2013. *Écrits. Articles, note et entretiens*. Édition revue. Paris: Hermann Éditeurs.
Giacometti. 2017. Editors Lena Fritsch et alii. Londra: Tate Publishing.
Giacometti / Sade. Cruels objets du désir. 2020. Paris: Fondation Giacometti.
Harrison, Charles, Wood, Paul (ed.). 1997. *Art in Theory*, *1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
Hobsbawm, Eric. 1989. *L´ère des empires*, *1875-1914*. Paris: Fayard.
Joyeux-Prunel, Béatrice. 2015. *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*. Paris: Gallimard.
Lemny, Doïna. 2019. *Brancusi. La sublimation de la forme*. Bruxelles: Snoeck.
Lyotard, Jean-François. 1983. *Le différend*. Paris: Minuit, 1983.
Lyotard, Jean-François. 1988. *Du sublime.* Paris: Belin.
Marinov, Vladimir. 2017. *Le démiurge et le funambule. Brancusi & Giacometti*. Preface de Jacques André. Paris: L´Harmattan, 2017.
Ossip Zadkine. L´instinct de la matière. 2018. Paris: Musée Zadkine.
Platon. 1950. *Œuvres complètes*. 2 vol. Traduction nouvelle et notes de Léon Robin și M.-J. Moreau. Paris: Gallimard.
Plazy, Gilles. 2006. *Picasso.* Paris: Gallimard.
Rinuy, Paul-Louis. 2016. *La sculpture contemporaine*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
*** *Sculpture. From the Renaissace to the Present Day.* 1999. Köln: Benedikt Taschen Verlag.
Temkin, Anne, Umland, Anne. 2016. *Picasso sculpture.* New York: The Muzeum of Modern Art.
Zadkine, Ossip. 1968. *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*. Paris: Albin Michel.

Fig. 1 Pablo Picasso, *Chitară*, 1912

Fig. 2 Ossip Zadkine, *Fiară sau Tigru*, 1920-1921

Fig. 3 Ossip Zadkine, *Pasăre de aur*, 1924

Fig. 4 Constantin Brâncuși, *Pasăre în spațiu*, 1928

Fig. 5 Jean Arp, *Tors cu muguri*, 1961

Fig. 6 Jean Arp, *Trei obiecte dezagreabile pe o figură*, 1930

Fig. 7 Alberto Giacometti, *Bărbat și femeie*, 1928-1929

Fig. 8 Alberto Giacometti, *Bilă suspendată*, 1930-1931

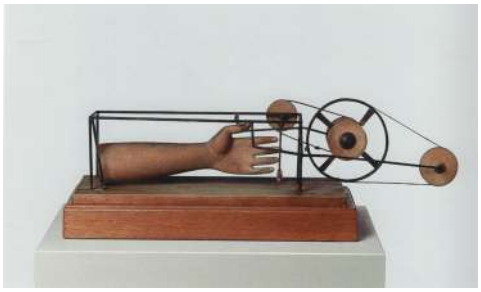


Fig. 9 Alberto Giacometti, *Mână prinsă*, 1932

Fig. 10 Alberto Giacometti, *Femeie cu gâtul tăiat*, 1932

Fig. 11 Alberto Giacometti, *Piața*, 1948

Fig. 12 Alberto Giacometti, *Car*, 1950

Fig. 13 Alberto Giacometti, *Bărbat indicând ceva*, 1947

Fig. 14 Constantin Brâncuși, *Leda*, 1926

Carolina FERRER
(Université du Québec à Montréal)

Le système littéraire de la Romania européenne : une analyse métacritique au prisme de la criticométrie[1]

Abstract: (*The European Romania Literary System: a Metacritical Analysis Through the Lens of Criticometrics*): Conceptually, this research arises at the intersection of systems theory, scientometrics, and literary studies. From the methodological viewpoint, we introduce criticometrics, an innovative approach that aims at empirically studying national and continental literatures, as well as the relations between them. Thus, through the exploitation of bibliographic databases, particularly the *Modern Language Association International Bibliography*, we compile and analyze the metadata of the critical publications about the literatures that constitute the European Romania. This sample, that cumulates over 430,000 references from 1884 to 2016, allowed us to map these national literatures and to elaborate chronological, geopolitical, and linguistic indicators. Then, we studied the critical bibliography about the main figures of these national literatures, in order to identify their level of interaction. All these observations, that have become available as a result of the emergence of the digital era, allow us to better understand the interferences and contrasts that characterize the literary system of the European Romania.

Keywords: *European Romania literatures, polysystems theory, criticometrics, digital humanities, big data*

Résumé : Conceptuellement, cette recherche surgit au croisement de la théorie des systèmes, de la scientométrie et des études littéraires. Du point de vue méthodologique, nous introduisons la criticométrie, approche novatrice dont le but est d'étudier empiriquement les littératures nationales et continentales, ainsi que les relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Ainsi, à travers l'exploitation des bases de données bibliographiques, en particulier la *Modern Language Association International Bibliography*, nous compilons et analysons les métadonnées des publications critiques qui portent sur les littératures qui constituent la Romania européenne. Cet échantillon, qui cumule plus de 430 000 références de 1884 à 2016, nous a permis de cartographier ces littératures nationales et d'élaborer des indicateurs chronologiques, géopolitiques et linguistiques. Ensuite, nous avons étudié la bibliographie critique sur les principales figures de chacune des littératures nationales afin de déterminer le niveau d'interaction entre celles-ci. L'ensemble de ces observations, devenues disponibles grâce à l'avènement de l'ère numérique, nous permet de mieux comprendre les interférences et les contrastes qui caractérisent le système littéraire de la Romania européenne.

Mots-clés: *littératures de la Romania européenne, théorie des polysystèmes, criticométrie, humanités numériques, données massives.*

[1] Cette étude a été financée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et s'inscrit dans le projet CRSH 435-2018-1115, intitulé « Les études littéraires et les nouveaux observables de l'ère numérique : le système de la littérature mondiale de l'après-guerre à nos jours ».

1. De la théorie systémique aux études empiriques

Le monde est entré dans l'âge du numérique, l'ère des données massives ou du *big data*. Comme le soulignent Mayer-Schönberger et Cukier (2013), ce bouleversement technologique implique un changement dans la façon d'envisager et d'utiliser les données. Dans le cas des études littéraires, il y a quelques années, nous avons inauguré un chantier de recherche afin d'illustrer comment cette disponibilité d'information, auparavant inimaginable, peut contribuer à l'avancement de la connaissance sur la configuration et l'évolution de la littérature mondiale et des littératures qui la composent.

Du point de vue théorique, cette étude se base sur le concept de champ de Pierre Bourdieu (1992), sur la théorie des polysystèmes d'Even-Zohar (1990) et sur la scientométrie (Callon et Penan, 1993). Selon Bourdieu (1997, 119), « le monde social moderne se décompose en une multitude de microcosmes, les *champs*, dont chacun possède des enjeux, des objets et des intérêts spécifiques ». De plus, il met en lumière que des relations complexes se forment, non seulement entre les auteurs, mais aussi par rapport aux agents et aux institutions qui constituent le champ (Bourdieu et Wacquant 1992, 72).

Par ailleurs, les interactions entre les différentes littératures nationales constituent aussi des phénomènes complexes, comme le signale la théorie des polysystèmes développée par Even-Zohar. Nous retenons que le terme « système » renvoie ici à des relations fonctionnelles ayant pour but l'élaboration d'hypothèses sur les phénomènes à l'étude (Even-Zohar 1990, 28). Notre objectif principal est d'articuler ces concepts avec la recherche empirique. Pour y parvenir, nous introduisons l'approche méthodologique de la criticométrie (Ferrer 2011, 79-101). Par analogie à la scientométrie, dont le but est de mesurer et d'analyser l'activité dans les sciences et la technologie (Solla Price 1963), nous avons appelé notre approche criticométrie et nous avons établi que son objectif est de mesurer et d'analyser l'activité critique en arts, et plus particulièrement en littérature[1].

2. La littérature mondiale[2]

Afin d'obtenir les références par littérature nationale, nous avons interrogé la plus importante base littéraire, la *Modern Language Association International Bibliography*[3]. Cette base contient plus de 2,8 millions de références et couvre plus de

[1] Pour une description détaillée de la relation entre la scientométrie et la criticométrie, voir Carolina Ferrer, « Étudier la transmission littéraire à l'ère du numérique : des grands écrivains à l'analyse des cocitations », *Trans – Revue de littérature générale et comparée* 22 (2017), http://journals.openedition.org/trans/1719#article-1719.

[2] Pour une étude plus approfondie de la littérature mondiale, voir Carolina Ferrer, « Les études littéraires à l'ère de la mondialisation : traces et trajets au prisme des nouveaux observables numériques », *Zizanie* 2.1 (2018), 76-101.

[3] *Modern Language Association International Bibliography*, www.mla.org. Désormais, nous utiliserons l'acronyme MLAIB.

160 ans de publications effectuées par la communauté académique internationale. En utilisant les termes « littérature française », « littérature espagnole », etc., dans le champ « littérature nationale », nous avons obtenu les publications pour les 212 nations identifiées par les Nations Unies[1]. L'échantillon ainsi compilé s'élève à plus de 1,7 million de références et s'étend de 1844 à 2016[2].

Nous constatons qu'un très haut pourcentage des publications porte sur les littératures de certains pays européens et des États-Unis. En effet, les bibliographies critiques sur 14 littératures nationales cumulent plus de 82 % des publications sur l'ensemble mondial (Figure l).

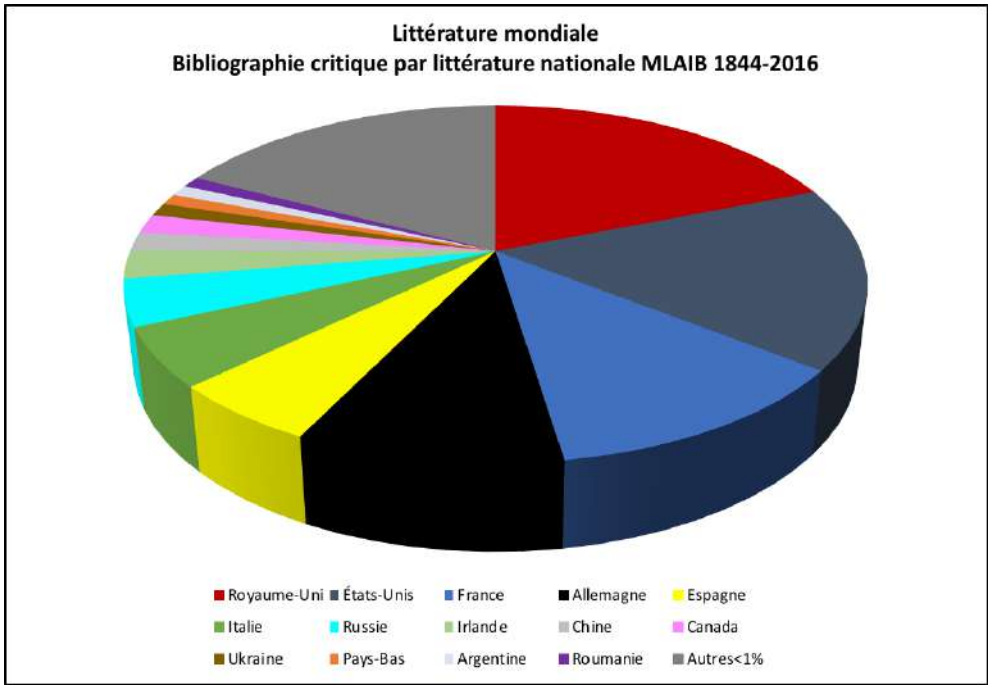


Figure 1. Bibliographie critique par littérature nationale

Concernant la distribution continentale des références cumulées (Figure 2), l'Europe concentre 70 % des publications, alors que les Amériques détiennent 23 % des références, l'Asie 4 %, l'Afrique 2 % et l'Océanie 1 %.

Par ailleurs, le Tableau 1 correspond aux 20 écrivains les plus étudiés selon les références compilées[3]. Dans cette courte liste, il y a une seule femme, Virginia Woolf.

[1] *United Nations*, http://data.un.org/Default.aspx.
[2] Dans cette étude, nous n'avons pas inclus les thèses doctorales, car elles proviennent essentiellement d'un répertoire étatsunien et ne prennent pas en considération celles d'autres pays.
[3] Nous avons conservé l'orthographe des noms utilisée par MLAIB.

Les 20 œuvres littéraires les plus analysées se trouvent sur le Tableau 2. Il n'y a aucune femme parmi ces écrivains[1].

Ces résultats indiquent très clairement que la plupart des publications critiques sont concentrées sur les littératures européennes et qu'elles sont biaisées vers des œuvres d'écrivains masculins anglophones.

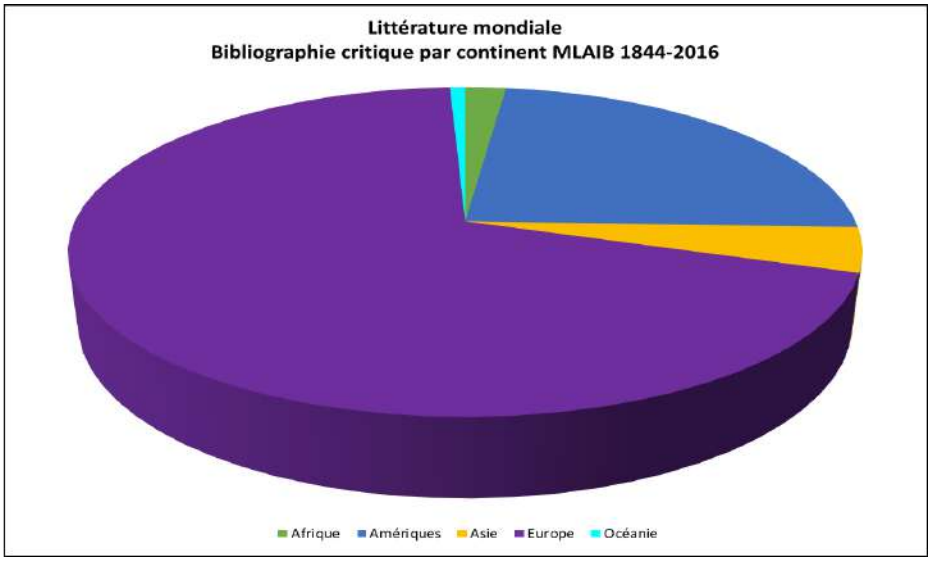


Figure 2. Bibliographie critique par continent

[1] Concernant la situation des femmes dans la littérature, voir Carolina Ferrer, « La place des écrivaines dans la littérature mondiale : cartographie métacritique de la marginalisation des femmes », *Pontos de interrogação : revista de crítica cultural* 9.2 (2019), p. 13-33.

Écrivain	Pays	%
Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	2,7%
Dante (1265-1321)	Italie	0,7%
Joyce, James (1882-1941)	Irlande	0,7%
Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832)	Allemagne	0,6%
Chaucer, Geoffrey (1340/5-1400)	Royaume-Uni	0,6%
Milton, John (1608-1674)	Royaume-Uni	0,5%
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616)	Espagne	0,4%
Dickens, Charles (1812-1870)	Royaume-Uni	0,4%
Faulkner, William (1897-1962)	États-Unis	0,4%
James, Henry, Jr. (1843-1916)	États-Unis	0,4%
Beckett, Samuel (1906-1989)	Irlande	0,4%
Eliot, T. S. (1888-1965)	Royaume-Uni	0,4%
Melville, Herman (1819-1891)	États-Unis	0,3%
Woolf, Virginia (1882-1941)	**Royaume-Uni**	**0,3%**
Kafka, Franz (1883-1924)	République Tchèque	0,3%
Conrad, Joseph (1857-1924)	Royaume-Uni	0,3%
Wordsworth, William (1770-1850)	Royaume-Uni	0,3%
Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1844-1900)	Allemagne	0,3%
Dostoevskiĭ, Fedor Mikhaĭlovich (1821-1881)	Russie	0,3%
Hemingway, Ernest (1899-1961)	États-Unis	0,3%

Tableau 1. Les 20 écrivains les plus étudiés de la littérature mondiale (MLAIB)

Œuvre	Écrivain	Pays	%
Hamlet (1600-1601)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,3%
La Divina Commedia (ca. 1320)	Dante (1265-1321)	Italie	0,2%
Quijote (1605, 1615)	Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616)	Espagne	0,2%
Ulysses (1922)	Joyce, James (1882-1941)	Irlande	0,2%
Paradise Lost (1667)	Milton, John (1608-1674)	Royaume-Uni	0,2%
Beowulf	n.n.	Royaume-Uni	0,1%
The Canterbury Tales	Chaucer, Geoffrey (1340/5-1400)	Royaume-Uni	0,1%
King Lear (1605-1606)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
Othello (1604)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
The Faerie Queene (1590-1596)	Spenser, Edmund (1552?-1599)	Royaume-Uni	0,1%
A la recherche du temps perdu (1913-1929)	Proust, Marcel (1871-1922)	France	0,1%
Essais (1580-1588)	Montaigne, Michel Eyquem de (1533-1592)	France	0,1%
Macbeth (1606)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
The Tempest (1611)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
Finnegans Wake (1939)	Joyce, James (1882-1941)	Irlande	0,1%
Faust (1808, 1832)	Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832)	Allemagne	0,1%
The Lord of the Rings trilogy	Tolkien, J. R. R. (1892-1973)	Royaume-Uni	0,1%
The Merchant of Venice (1596)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
Piers Plowman	Langland, William	Royaume-Uni	0,1%
Moby-Dick (1851)	Melville, Herman (1819-1891)	États-Unis	0,1%

Tableau 2. Les 20 œuvres les plus étudiées de la littérature mondiale (MLAIB)

3. Le système littéraire de la Romania européenne

Selon les références compilées dans la base MLAIB, les littératures de la Romania européenne (Figure 3) forment un échantillon de 431 857 publications.

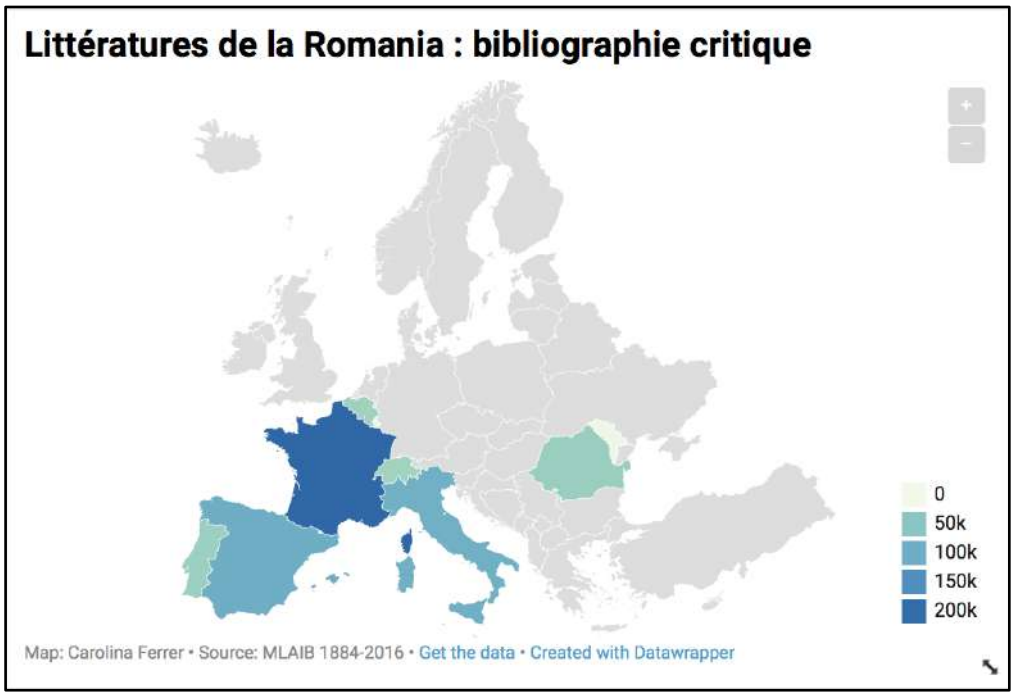


Figure 3. Bibliographie critique sur les littératures de la Romania européenne

Ce système est constitué, en principe, par 13 littératures nationales : Andorre, Belgique, Espagne, France, Italie, Luxembourg, Moldavie, Monaco, Portugal, Roumanie, San Marino, Suisse, Vatican. Dans les faits, certaines de ces littératures sont absentes de la base MLAIB, car elles n'ont pas été l'objet de publications. Par ailleurs, il faut souligner que certains de ces pays ont plusieurs langues officielles, dont seulement une correspond à une langue d'origine romaine. C'est le cas de la Belgique, la Suisse et le Luxembourg.

La Figure 4 représente le nombre de publications répertoriées par littérature nationale dans MLAIB, entre 1844 et 2016. Nous constatons la grande disparité entre les bibliographies par littérature nationale, notamment entre la France, qui cumule 49 % des données du système, et certaines littératures dont les publications correspondent à moins de 1 % : Suisse, Belgique, Luxembourg, Moldavie, Andorre.

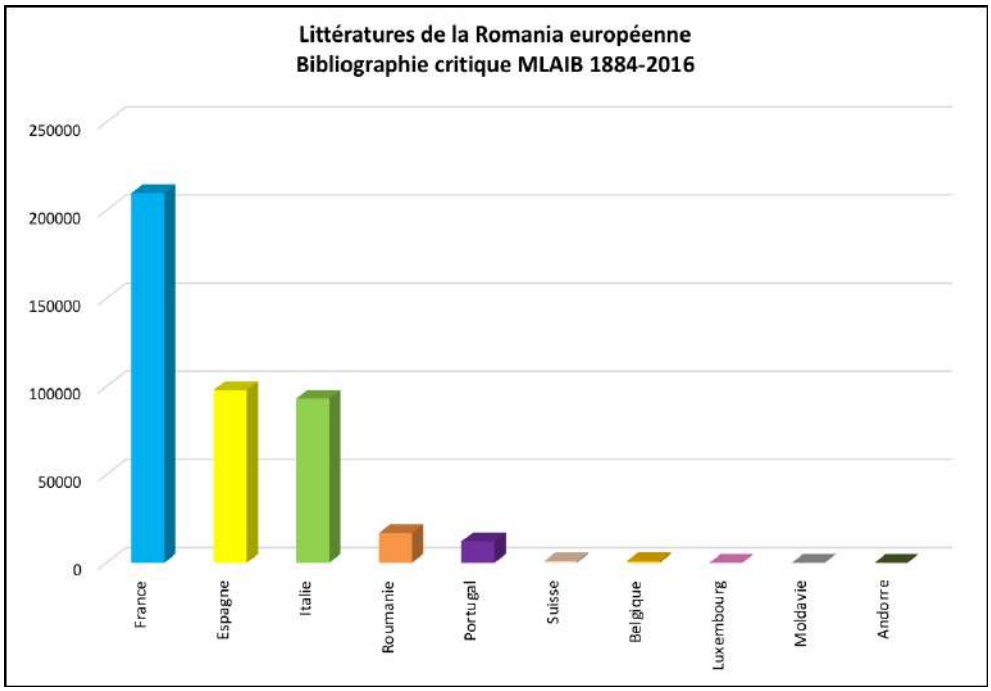


Figure 4. Bibliographie critique sur la Romania européenne par littérature nationale

La Figure 5 correspond à la distribution linguistique de la bibliographie critique sur la Romania. Avec 33 % de l'échantillon, les publications en anglais arrivent en premier. Cette situation peut être due, d'une part, au fait que, comme nous l'avons signalé, la base MLAIB appartient à une institution étatsunienne. D'autre part, ceci pourrait être un signe de l'interférence que les littératures anglophones, notamment celles des États-Unis et du Royaume-Uni, exercent sur les littératures de la Romania et du monde entier. En deuxième place se trouve le français, avec 28 % des publications, suivi de l'espagnol 16 %, l'italien 14 %, le roumain 3 %, l'allemand 3 % et le portugais 2 %. Autres 49 langues se partagent le 2 % restant de l'échantillon.

Dans la Figure 6, nous avons représenté la distribution linguistique de la bibliographie par littérature nationale. Pour chacune des littératures nationales, nous constatons que la principale langue de publication correspond à l'une des langues officielles du pays. Nous observons la présence de documents en anglais dans toutes les bibliographies critiques, à l'exception de l'Andorre. Par rapport à la diversification des langues de publication, la Moldavie, la Suisse et la Belgique montrent une plus grande multiplicité linguistique.

En ce qui concerne la chronologie des bibliographies critiques (Figure 7), nous avons compilé les séries des 10 littératures à l'étude. Les publications sur les littératures française, espagnole et italienne débutent à la fin du XIXe siècle. Cependant, il faut attendre jusqu'à l'après-guerre pour voir une forte croissance dans ces séries.

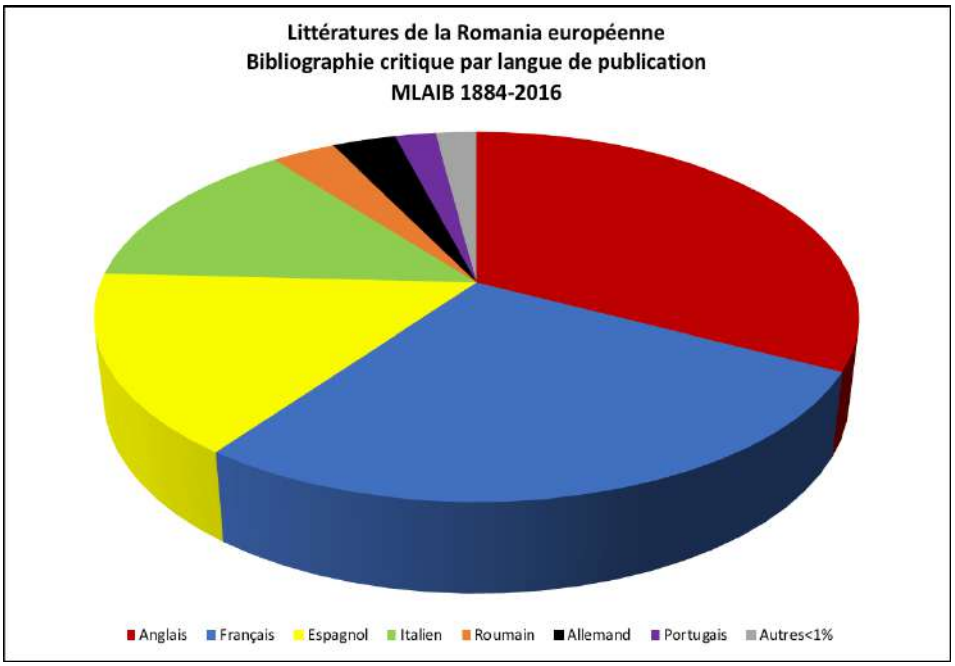


Figure 5. Bibliographie critique sur la Romania européenne par langue

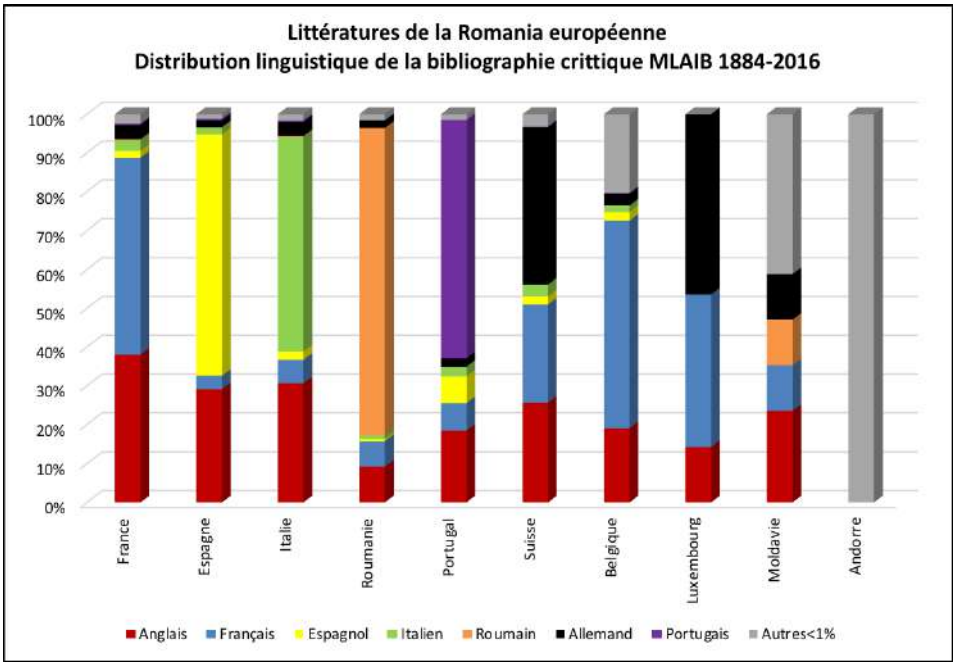


Figure 6. Bibliographie critique sur les littératures nationales par langue

La Figure 8 nous permet de mieux apprécier l'importance relative de chaque bibliographie critique par rapport à l'ensemble du système.

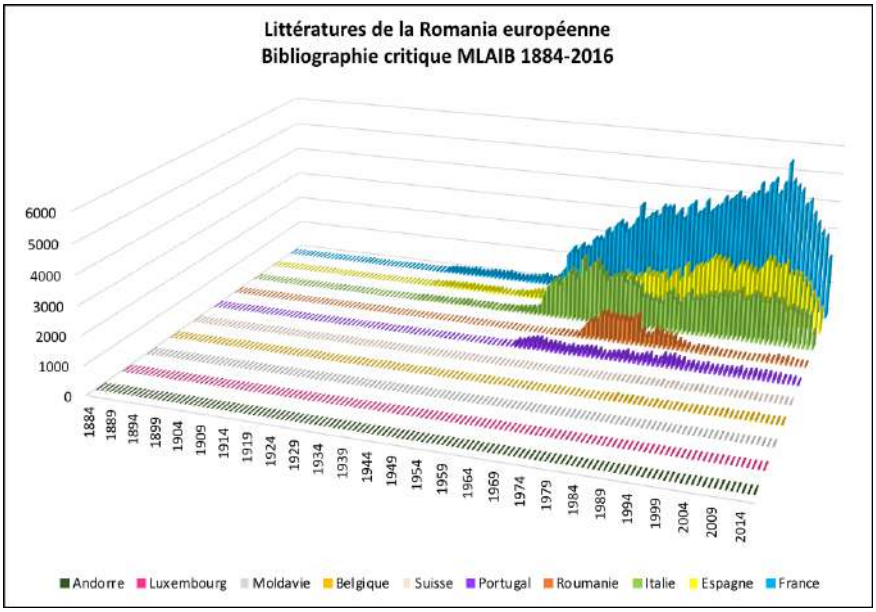


Figure 7. Chronologie des littératures de la Romania européenne

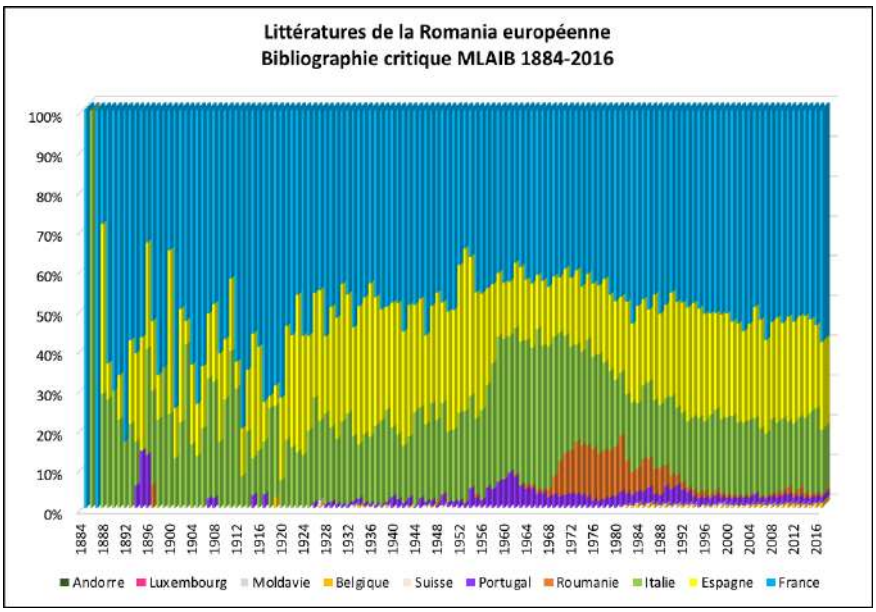


Figure 8. Participation relative des littératures de la Romania européenne

La bibliographie critique sur la littérature française constitue approximativement la moitié de l'échantillon et montre une forte croissance jusqu'en 2006, année où elle atteint le maximum de 5 487 publications. La série sur la littérature espagnole correspond à plus ou moins 20 % du système. En particulier, elle prend de l'ampleur à partir de la fin des années 1980, pour atteindre un maximum en 2004. Les publications sur la littérature italienne augmentent fortement du milieu des années 1950 jusqu'à la fin des années 1970. En moyenne, elles aussi cumulent approximativement 20 % de l'échantillon. La bibliographie critique sur la Roumanie représente autour de 4 % du système. Dans son cas, nous observons une très forte croissance de la fin des années 1960 jusqu'à la fin des années 1980. En particulier, pendant les années 1970 elle arrive à représenter plus de 10 % du système. Son maximum est atteint en 1980, avec 1 030 publications. La bibliographie critique sur la littérature portugaise concentre approximativement 3 % de l'échantillon. Elle augmente à partir du milieu des années 1950 jusqu'à atteindre le maximum de 351 publications en 1990. Les publications sur les littératures de la Belgique, la Suisse, le Luxembourg et la Moldavie correspondent, individuellement, à moins de 1 % du système.

Dans le Tableau 3, nous avons répertorié les 20 écrivains de la Romania européenne avec le plus grand nombre de publications. En tête de file, nous retrouvons Dante, Cervantès et Proust. La majorité des écrivains s'inscrivent dans la littérature française. Arrivent ensuite l'Espagne et l'Italie avec 4 et 3 écrivains respectivement. Parmi ces écrivains, 4 sont nés au XVIIIe siècle, 4 au XIXe, 3 au XVIe, 3 au XVIIe, 3 au XXe, 2 au XIVe et 1 au XIIIe siècles. Il n'y a aucune femme. Nous tenons à souligner, cependant, que cette liste constitue simplement la pointe de l'iceberg, puisque nous avons compilé des références qui portent sur des milliers d'écrivains.

Écrivain	Pays	%
Dante (1265-1321)	Italie	2,6%
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616)	Espagne	1,6%
Proust, Marcel (1871-1922)	France	1,0%
Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778)	France	0,9%
Balzac, Honoré de (1799-1850)	France	0,9%
Baudelaire, Charles (1821-1867)	France	0,8%
Montaigne, Michel Eyquem de (1533-1592)	France	0,8%
Flaubert, Gustave (1821-1880)	France	0,8%
Voltaire (1694-1778)	France	0,7%
Diderot, Denis (1713-1784)	France	0,7%
Camus, Albert (1913-1960)	France	0,7%
Vega Carpio, Lope Félix de (1562-1635)	Espagne	0,7%
Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681)	Espagne	0,6%
Stendhal (1783-1842)	France	0,6%
Sartre, Jean-Paul (1905-1980)	France	0,6%
Petrarca, Francesco (1304-1374)	Italie	0,6%
Boccaccio, Giovanni (ca. 1313-1375)	Italie	0,6%
García Lorca, Federico (1898-1936)	Espagne	0,6%
Molière (1622-1673)	France	0,5%
Derrida, Jacques (1930-2004)	France	0,5%

Tableau 3. Les 20 écrivains les plus étudiés de la Romania européenne (MLAIB)

Le Tableau 4 correspond aux 20 œuvres les plus étudiées de la Romania européenne. Encore une fois, en haut de la liste, nous constatons la présence des littératures italienne, espagnole et française. Par ailleurs, 9 des œuvres de la liste sont françaises, 6 espagnoles et 5 italiennes. La plupart des œuvres furent écrites avant le XVIIIe siècle. Le seul ouvrage publié au XXe siècle est *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Sur la liste, il y a une œuvre signée par une femme, il s'agit de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Encore une fois, nous tenons à souligner que ces titres correspondent à une partie infime des références compilées.

Œuvre	Écrivain	Pays	%
Hamlet (1600-1601)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,3%
La Divina Commedia (ca. 1320)	Dante (1265-1321)	Italie	0,2%
Quijote (1605, 1615)	Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616)	Espagne	0,2%
Ulysses (1922)	Joyce, James (1882-1941)	Irlande	0,2%
Paradise Lost (1667)	Milton, John (1608-1674)	Royaume-Uni	0,2%
Beowulf	n.n.	Royaume-Uni	0,1%
The Canterbury Tales	Chaucer, Geoffrey (1340/5-1400)	Royaume-Uni	0,1%
King Lear (1605-1606)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
Othello (1604)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
The Faerie Queene (1590-1596)	Spenser, Edmund (1552?-1599)	Royaume-Uni	0,1%
A la recherche du temps perdu (1913-1929)	Proust, Marcel (1871-1922)	France	0,1%
Essais (1580-1588)	Montaigne, Michel Eyquem de (1533-1592)	France	0,1%
Macbeth (1606)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
The Tempest (1611)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
Finnegans Wake (1939)	Joyce, James (1882-1941)	Irlande	0,1%
Faust (1808, 1832)	Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832)	Allemagne	0,1%
The Lord of the Rings trilogy	Tolkien, J. R. R. (1892-1973)	Royaume-Uni	0,1%
The Merchant of Venice (1596)	Shakespeare, William (1564-1616)	Royaume-Uni	0,1%
Piers Plowman	Langland, William	Royaume-Uni	0,1%
Moby-Dick (1851)	Melville, Herman (1819-1891)	États-Unis	0,1%

Tableau 4. Les 20 œuvres les plus étudiées de la Romania européenne (MLAIB)

Par rapport aux pays de diffusion de la critique, nous avons analysé les 25 périodiques qui concentrent 1 000 articles ou plus. Il s'agit de 25 périodiques qui ensemble contiennent 16 % des articles sur la Romania européenne. En utilisant la base de données Ulrichsweb[1], nous avons identifié le pays de publication de ces périodiques. La Figure 9 représente ce classement.

[1] *Ulrichsweb Global Serials Directory*, http://ulrichsweb.serialssolutions.com.res.banq.qc.ca.

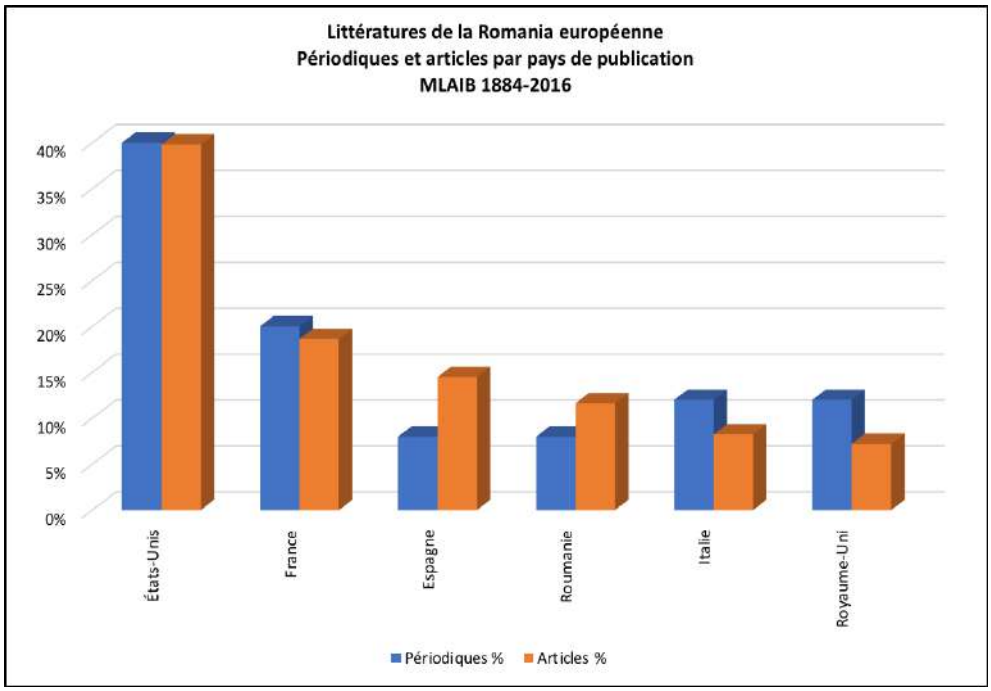


Figure 9. Pays de diffusion des articles sur les littératures de la Romania européenne

Comme nous pouvons le constater, 40 % des articles et des périodiques sont publiés aux États-Unis. Viennent ensuite la France, avec 20 % des périodiques et 19 % des articles, l'Espagne, avec 8 % des périodiques et 15 % des articles, la Roumanie avec 8 % des périodiques et 12 % des articles, l'Italie, avec 12 % des périodiques et 8 % des articles et, finalement, le Royaume-Uni, avec 12 % des périodiques et 7 % des articles. Ces résultats dévoilent l'interférence littéraire que les États-Unis exercent à travers la diffusion de la critique. Par ailleurs, cette situation met en évidence l'importance de développer des institutions capables de créer, et de maintenir dans le temps, des périodiques et des maisons d'édition afin de renforcer la critique.

4. Réception critique des principaux écrivains

Dans cette dernière partie, nous nous sommes concentrés sur un nombre réduit d'écrivains. Nous avons choisi, pour chacune des 7 littératures les plus importantes de la Romania européenne, l'écrivain et l'écrivaine qui cumulent le plus grand nombre de références. Dans le cas de la Suisse et de la Belgique, nous avons choisi des écrivains dont la langue d'écriture est l'une des langues de la Romania. Dans le Tableau 7 nous présentons les métadonnées de base sur chaque écrivain.

Écrivain	Pays de naissance	Période de vie	Langue d'écriture	Références	1e réf. MLAIB	Périodiques >1%	Langues >1%	Écrivains cocités >1%
Dante Alighieri	Italie	1265-1321	Italien, latin	11 591	1887	10	5	5
Elsa Morante	Italie	1912-1985	Italien	255	1958	15	5	4
Miguel de Cervantes	Espagne	1547-1616	Espagnol	7 218	1888	9	5	3
Emilia Pardo Bazán	Espagne	1851-1921	Espagnol	758	1924	15	4	3
Marcel Proust	France	1871-1922	Français	4 585	1929	6	5	5
George Sand	France	1804-1876	Français	1642	1892	9	4	6
Mihai Eminescu	Roumanie	1850-1889	Roumain	1 495	1961	17	5	1
Hortensia Papadat-Bengescu	Roumanie	1876-1955	Roumain	72	1968	19	5	15
Fernando Pessoa	Portugal	1888-1935	Portugais	1 136	1955	15	6	7
Agustina Bessa Luís	Portugal	1922-	Portugais	71	1958	23	4	36
Charles-Ferdinand Ramuz	Suisse	1878-1947	Français	290	1932	7	5	3
Yvette Z'Graggen	Suisse	1920-2012	Français	7	1996	6	3	5
Émile Verhaeren	Belgique	1855-1916	Français	97	1942	51	12	45
Amélie Nothomb	Belgique	1967-	Français	109	1994	11	5	3

Tableau 5. Indicateurs métacritiques des écrivains sélectionnés (MLAIB)

Évidemment, il y a une très grande disparité entre les plus de 11 000 références sur Dante et les 7 publications qui portent sur l'écrivaine suisse Yvette Z'Graggen. Aussi, nous observons que les périodes de vie des auteurs diffèrent beaucoup, passant du XIIIe au XXIe siècles.

Un premier indicateur que nous voudrions souligner est celui du nombre de périodiques qui cumulent 1 % ou plus des articles. Ainsi, un grand volume de références accompagné d'un nombre réduit de périodiques signifie qu'il existe probablement un ou plusieurs périodiques exclusivement dédiés à l'écrivain en question. C'est justement le cas de Dante et de Cervantès.

Un autre aspect saillant est la disparité dans le nombre de références qui portent sur les hommes et sur les femmes, et ce, à l'intérieur d'une même littérature. Le ratio homme/femme le plus élevé est celui des références sur Dante par rapport à celles sur Morante : pour chaque texte sur Elsa Morante, il y a plus de 45 références sur Dante. Parmi les littératures de la Romania européenne, le seul cas où une femme a été l'objet

de plus de publications qu'un homme est celui de la Belgique, puisque le nombre de publications sur Amélie Nothomb dépasse celui des textes sur Émile Verhaeren.

Nous avons représenté graphiquement les indicateurs relatifs aux langues de publication et aux cocitations. La Figure 10 correspond à la distribution linguistique des publications critiques sur chaque écrivain. Dans tous les cas analysés, la principale langue de publication des textes critiques correspond à la langue d'écriture de l'écrivain, ce que nous interprétons comme un indicateur de l'importance locale de chaque auteur. Cette situation est assez frappante dans le cas des écrivains suisses et roumains, indiquant ainsi une circulation internationale plus restreinte de leurs œuvres.

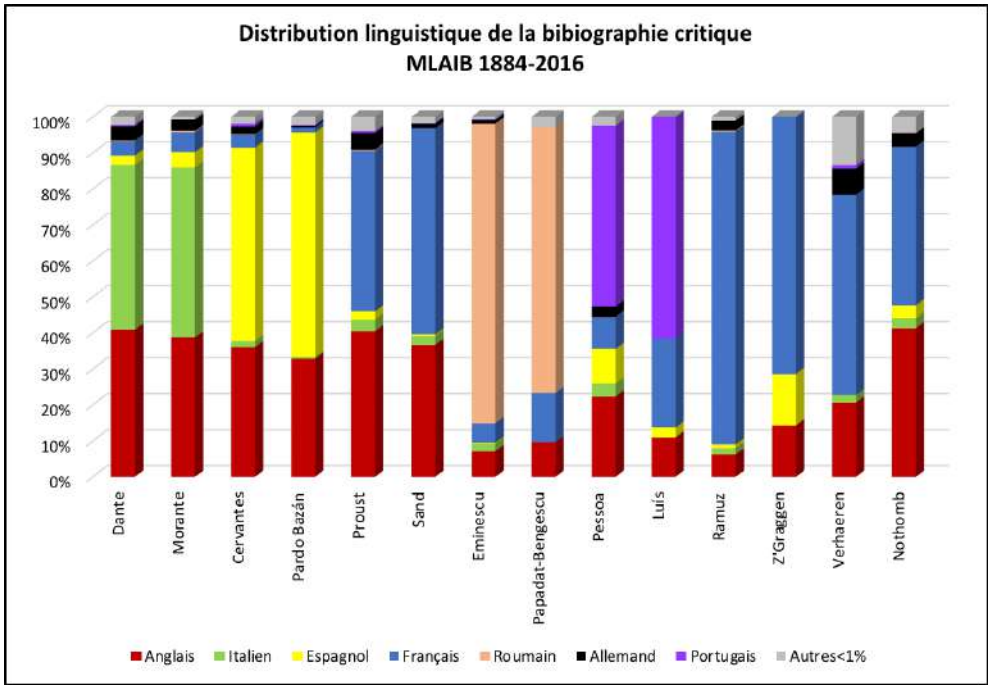


Figure 10. Distribution linguistique de la bibliographie critique

Les trois graphiques suivants proviennent de l'analyse des auteurs cocités qui représentent au moins 1 % des références sur les écrivains sélectionnés. Premièrement, la Figure 11 montre l'appartenance des auteurs cocités par littérature nationale. Immédiatement, nous constatons que certains écrivains sont mis en relation exclusivement avec des compatriotes, c'est le cas d'Emilia Pardo Bazán, de George Sand, de Mihai Eminescu et d'Yvette Z'Graggen. À son tour, l'écrivaine belge Amélie Nothomb est seulement cocitée avec des écrivaines françaises.

Deuxièmement, nous avons classé les cocitations par continent (Figure 12). À l'exception de Fernando Pessoa, de Charles-Ferdinand Ramuz, d'Émile Verhaeren et d'Agustina Bessa Luís, qui sont cocités avec des écrivains des Amériques, les

cocitations demeurent intraeuropéennes. Le seul auteur mis en relation avec un écrivain africain est la Portugaise Agustina Bessa Luís.

Finalement, nous avons représenté les cocitations par genre (Figure 13). Nous constatons que, sauf Émile Verhaeren, les hommes sont cocités seulement avec d'autres hommes. À son tour, Yvette Z'Graggen est cocitée exclusivement avec d'autres femmes, alors que l'écrivaine espagnole Emilia Pardo Bazán l'est exclusivement avec des hommes.

En définitive, ces données indiquent que les études comparées constituent une exception plutôt qu'une norme et que, dans la plupart des cas, elles mettent en relation des écrivains appartenant à la même littérature nationale. Nous constatons aussi une tendance à cociter des écrivains du même genre.

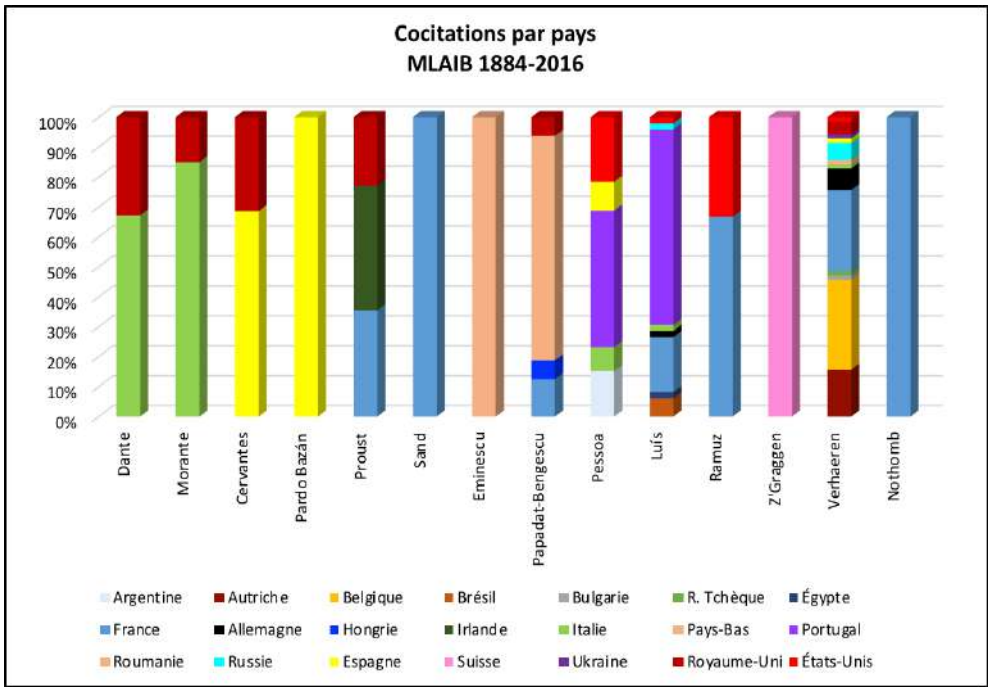


Figure 11. Cocitations par littérature nationale

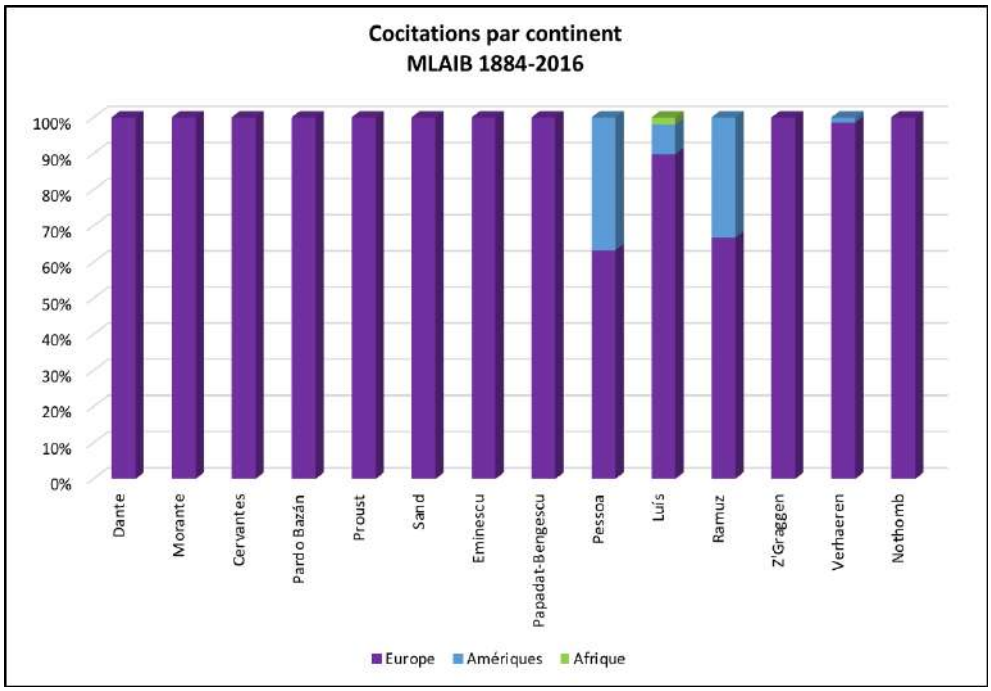


Figure 12. Cocitations par continent

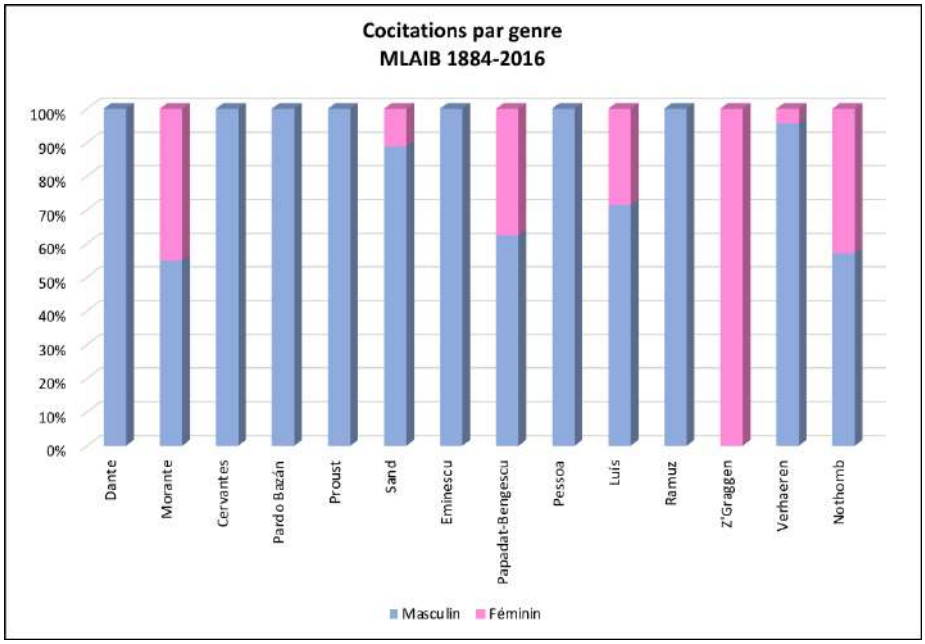


Figure 13. Cocitations par genre

5. Réflexions finales

À travers l'analyse des métadonnées des références contenues dans la base MLAIB, nous avons pu constater comment, au niveau global, les études littéraires demeurent concentrées sur l'Europe et les États-Unis, malgré le processus de mondialisation que nous traversons depuis la chute du Mur de Berlin. De plus, nous avons observé la forte présence de l'anglais et des autres langues d'origine européenne dans la bibliographie critique. Par ailleurs, la compilation des références sur les écrivains et les œuvres nous a permis d'identifier les biais qui prédominent quant à l'âge et le genre des écrivains les plus étudiés.

Au niveau de la Romania européenne, l'observation de la configuration de ce système littéraire, au prisme des métadonnées critiques, nous permet d'affirmer que les littératures nationales qui le composent occupent des places très différentes. En effet, alors que la littérature française a une place centrale, les littératures d'autres pays – Suisse, Belgique, Luxembourg, Moldavie, Andorre – se trouvent reléguées à la périphérie du système. À leur tour, les littératures espagnole et italienne ont une participation importante et, quoiqu'à une échelle moindre, les littératures roumaine et portugaise jouent aussi un rôle non négligeable dans la Romania européenne. En ce qui concerne les lieux de publication de la critique, l'analyse d'un échantillon des périodiques a dévoilé que les États-Unis exercent une claire interférence dans ce système littéraire.

Par la suite, lors de l'étude des principaux écrivains et écrivaines de ces littératures, nous avons observé qu'il n'y a pas beaucoup de relations entre ceux-ci et d'autres auteurs. Somme toute, nous pouvons affirmer que, grâce à l'analyse des métadonnées des références critiques, nous avons réussi à mettre en lumière des éléments essentiels qui caractérisent le système littéraire de la Romania européenne.

Finalement, nous voudrions souligner que ces résultats reposent sur la loi des grands nombres, qu'ils sont vérifiables et peuvent être mis à jour par d'autres chercheurs. À notre avis, cette étude est une illustration de la richesse contenue dans les nouveaux observables de l'ère numérique qui, par le biais de la criticométrie, permettent une meilleure compréhension des dynamiques qui sous-tendent le polysystème littéraire mondial et les systèmes et sous-systèmes qui le composent.

Références bibliographiques

Bourdieu, Pierre et Loïc J. D. Wacquant. 1992. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris : Seuil.

Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Paris : Seuil.

Bourdieu, Pierre. 1997. *Méthodes pascaliennes*. Paris : Seuil.

Callon, Michel et Hervé Penan. 1993. *La Scientométrie*. Que Sais-Je ? 2727. Paris : Presses Universitaires de France.

Even-Zohar, Itamar. 1990. «Polysystem Theory», *Poetics Today* 11: 1-268.

Ferrer, Carolina. 2011. «El boom hispanoamericano: del texto a la pantalla», *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias*

iberoamericanas (1810-2010), Florida International University, Department of Modern Languages Series Vol. 3, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 79-101.
Ferrer, Carolina. 2017. « Étudier la transmission littéraire à l'ère du numérique : des grands écrivains à l'analyse des cocitations », *Trans - Revue de littérature générale et comparée* 22, http://journals.openedition.org/trans/1719#article-1719.
Ferrer, Carolina. 2018. « Les études littéraires à l'ère de la mondialisation : traces et trajets au prisme des nouveaux observables numériques », *Zizanie* 2.1 : 76-101, https://www.zizanie.ca/les-etudes-litteraires-a-lere-de-la-mondialisation.html.
Ferrer, Carolina. 2019. « La place des écrivaines dans la littérature mondiale: cartographie métacritique de la marginalisation des femmes », *Pontos de interrogação : revista de crítica cultural* 9.2 : 13-33.
Mayer-Schönberger, Viktor and Kenneth Cukier. 2013. *Big Data. A Revolution That Will Transform How We Live, Work, and Think*. Boston/New York: Houghton Mifflin Harcourt.
Price, Derek de Solla. 1963. *Little Science, Big Science*. New York: Columbia University Press.

Sitographie

Modern Language Association International Bibliography. www.mla.org.
Ulrichsweb Global Serials Directory, http://ulrichsweb.serialssolutions.com.res.banq.qc.ca
United Nations, http://data.un.org/Default.aspx.

Jukka HAVU
(Universidad de Tampere)

Las formas imperfectivas y perfectivas del verbo románico, estabilidad y cambio

Abstract: (*The Imperfective and Perfective Forms of the Romance Verb; Stability and Change*) This work deals with the etymology and the uses of the imperfect indicative in the different Romance languages, surprisingly similar in all of them. In these languages the perfective forms are all Romance innovations with the exception of the simple perfect. Some of these forms, like the perfect and the conditional, are Romance innovations also from the semantic point of view; they had no morphological equivalents in the Latin system. The functions of the present and the imperfect, on the other hand, remain practically unchanged and share also the same etymological origin in all the Romance languages. The examples adduced, which also include some modal uses, come from Spanish, Romanian, Portuguese, French, Catalan and Italian. After a brief review of the basic instruments of temporal and aspectual analysis, it will be proceeded to a relatively detailed description of the three basic functions of the imperfect (the persistent, continuous and habitual aspect) in these languages. The stability of the imperfect forms (present and imperfect), compared to the multiplicity of Romance solutions in the aspectual area of perfectivity, must correspond to a visual and cognitive perception well rooted in the consciousness of the speakers. This conceptualization is most likely based on the perceptual tendency of speakers of these languages to focus on actions in their ongoingness instead of the environment in which they develop.

Keywords: *Romance languages, verbal system, verbal aspect, imperfect, perfective tenses*

Resumen: En este trabajo se estudiarán la etimología y los usos del imperfecto del indicativo en las distintas lenguas románicas, sorprendentemente similares en todas ellas. En estas lenguas las formas perfectivas son todas innovaciones románicas con la excepción del perfecto simple. Algunas de estas formas, como el perfecto y el condicional, son innovaciones románicas también desde el punto de vista semántico; no tenían equivalentes morfológicos en el sistema del latín. Las funciones del presente e imperfecto, en cambio, permanecen prácticamente inalteradas y comparten, además, el mismo origen etimológico en todas las lenguas románicas. Los ejemplos aducidos, que incluyen también algunos usos modales, proceden del español, rumano, portugués, francés, catalán e italiano. Después de un breve repaso de los instrumentos básicos del análisis aspectuo-temporal, se procederá a una descripción relativamente detallada de las tres funciones básicas del imperfecto (el aspecto persistente, continuo y habitual) en estas lenguas. La estabilidad de las formas imperfectivas (presente e imperfecto), comparada con la multiplicidad de las soluciones románicas en el área aspectual de la perfectividad, ha de corresponder a una percepción visual y cognitiva bien arraigada en la conciencia de los hablantes. Esta conceptualización se basa muy probablemente en la tendencia perceptiva de los hablantes de estas lenguas a concentrarse en las acciones en su desarrollo a expensas del entorno en el que se desenvuelven.

Palabras clave: *lenguas románicas, sistema verbal, aspecto verbal, imperfecto, tiempos perfectivos*

1. Estabilidad y cambio

En el presente trabajo estudiaremos un fenómeno interesante dentro de la evolución de las lenguas románicas, a saber, la sorprendente estabilidad semántica de las formas imperfectivas y la reestructuración poco menos que total de las formas perfectivas. La diferencia entre las formas imperfectivas y perfectivas reside en la distinta conceptualización del desarrollo de los eventos. Una definición simplificada es que las formas imperfectivas de las lenguas románicas son esencialmente el presente y el imperfecto, formas que se refieren a la constitución interna del evento, mientras que las formas perfectivas presentan el evento como un todo con principio y fin (véase Comrie 1976).

Se han escrito numerosísimos estudios sobre el cambio lingüístico, mientras que lo estable, lo que no cambia, parece haber suscitado un menor interés en los estudios diacrónicos de las distintas lenguas. Ahora bien, es indudable que las lenguas naturales presentan al mismo tiempo fenómenos de cambio y estabilidad,

> En fait tout état de langue est à la fois, nécessairement, *transition* et *stabilité,* dans la mesure où toute langue naturelle change, continûment, tout en maintenant un équilibre indispensable d'intercompréhension. (Marchello-Nizia 1979, 6).

Fijémonos primero en el cambio lingüístico. Es algo inherente al lenguaje, pero sus causas son difíciles de identificar y sus manifestaciones no parecen obedecer a ningún objetivo teleológico. Muy a menudo el cambio lingüístico, en vez de contribuir a mejorar la inteligibilidad lingüística, produce confusión y ambigüedad eliminando rasgos que permiten mantener separadas ciertas categorías que podrían considerarse útiles para la intercomprensión. A fin de ilustrar este tipo de desarrollo podríamos citar el caso del francés, donde la pérdida de las consonantes finales en la lengua hablada hace que varias distinciones entre singular y plural hayan desaparecido. De ahí que *il parle* "él habla" e *ils parlent* "ellos hablan", por ejemplo, se pronuncien sin diferencia alguna (un fenómeno similar se encuentra también en ciertas variedades del español, sobre todo en algunas hablas caribeñas y andaluzas donde la pérdida de la *–s* final produce homofonías). Otro ejemplo del francés es la homofonía de los infinitivos y participios pasados de la primera conjugación (*parler – parlé*). Como se desprende de lo dicho, en esta lengua hay varios fenómenos gramaticales que se manifiestan únicamente en la lengua escrita.

Para un hablante no especializado, el cambio lingüístico significa a menudo cambio léxico. Estos cambios pueden ser muy rápidos, de manera que ocurre a menudo que una persona mayor, por ejemplo, observe que "ya no entiende nada de lo que dicen los jóvenes". Los cambios léxicos pueden también ser superficiales y transitorios produciendo nuevos vocablos o expresiones que al cabo de poco tiempo caen en desuso. Los cambios sintácticos y morfológicos, en cambio, suelen producirse más lentamente

y pueden modificar muy profundamente la estructura gramatical de la lengua. Además, estos cambios no se desarrollan a un ritmo idéntico en las distintas áreas de la lengua.

En lo que hace a las lenguas románicas, el sistema nominal, comparado con el sistema del latín, ha experimentado una transformación muy importante que ha afectado profundamente a la morfología y sintaxis de estas lenguas. Por ejemplo, la desaparición del sistema de casos ha hecho que el orden de palabras se haya convertido en el principal mecanismo para determinar la función sintáctica de los constituyentes (el rumano conserva vestigios, si bien relativamente marginales, de los casos genitivo y dativo en sustantivos y adjetivos femeninos).

Dentro del sistema de los tiempos verbales, el cambio se manifiesta esencialmente en las formas perfectivas, casi todas de formación románica, mientras que las formas imperfectivas (presente e imperfecto) comparten el mismo origen etimológico y, además, permanecen prácticamente idénticas en cuanto a sus funciones (véase Glessgen 2007, 203 y 208). A lo largo de la evolución de las lenguas románicas, no es de extrañar que ciertas formas hayan tenido un desarrollo fónico particular. Este desarrollo se nota sobre todo en las formas del presente, que presentan numerosas irregularidades morfofonéticas, mientras que el imperfecto es relativamente regular. Ahora bien, existen diferentes tipos de analogías también en los paradigmas del imperfecto en las distintas lenguas románicas. Por ejemplo, la primera persona del imperfecto italiano en *–o*, *coglievo,* es analógico con la persona correspondiente del presente *colgo,* y el francés ha uniformizado las terminaciones del imperfecto que remontan todas a la terminación *–ēba–*.

La evolución fonética, morfofonética y morfológica no significa necesariamente la pérdida de las propiedades semánticas. Las formas perfectivas románicas, a pesar de las considerables diferencias morfológicas, reproducen en grandes líneas las distinciones temporales de las formas latinas. *Habré amado* equivale más o menos a *amāverō, había amado* a *amāveram* y *amaré* < *amar* + *he* a *amābō.* También es verdad que las formaciones románicas crean nuevas categorías aspectuo-temporales, tales como el perfecto compuesto *he amado* y el condicional *amaría,* que carecían de formas correspondientes en latín.

Si las causas del cambio lingüístico son difíciles de identificar, también lo son las de la estabilidad de ciertas categorías. En lo tocante a las formas imperfectivas de las lenguas románicas, nos parece más que probable que se trate de un fenómeno cognitivo bien arraigado en la conciencia lingüística de los hablantes.

En los capítulos que siguen, concentrándonos en los usos del imperfecto del indicativo, abordaremos el problema de la evolución del sistema verbal románico y propondremos una explicación tentativa sobre la estabilidad de las formas imperfectivas en estas lenguas. No obstante, antes de pasar al estudio de los usos del imperfecto, daremos una breve presentación de los principales elementos del análisis aspectuo-temporal.

2. Tiempo, aspecto y accionalidad verbal

En los límites del presente estudio nos contentaremos con efectuar un breve repaso de las categorías fundamentales de los sistemas verbales de las lenguas naturales. Existe una literatura muy extensa sobre el verbo (véanse Coseriu 1976, Comrie 1976 y 1985, Bertinetto 1986, Verkuyl 1993, Smith 1991, Bache 1997, Havu 1997, Croft 201 y muchos otros). Es evidente, no obstante, que existen también otros elementos gramaticales que configuran la constitución temporal. Entre esos elementos figuran sobre todo los complementos temporales que precisan la información temporal conferida por los tiempos verbales,

> 1. Del 78 hasta que me mudé a Barcelona ya jugaba cada día dos horas al tenis, de 8 a 10.

En el ejemplo 1 el primer complemento *del 78 hasta que me mudé* da un cuadro temporal dentro del que se inscribe la acción expresada por el predicado *jugaba*; el adverbio presuposicional *ya* indica que la acción verbal proseguía también después de la mudanza; la expresión *cada día* es un frecuentativo que localiza cada ocurrencia individual del predicado; *jugar al tenis* y *dos horas* una expresión que se refiere a la duración de las distintas ocurrencias y, finalmente, *de 8 a 10* define la hora exacta de cada una de las ocurrencias.

En este capítulo comentaremos tan solo las categorías que se realizan en el predicado verbal, a saber, tiempo, aspecto y accionalidad (llamado también aspecto léxico, modo de acción, aktionsart).

2.1. Accionalidad verbal

En primer lugar, es importante distinguir entre la accionalidad verbal y el aspecto gramatical. Estas dos categorías presentan similitudes hasta tal punto que algunos lingüistas las consideran como sendas variantes del mismo elemento conceptual,

> /…/ there is nothing against making a practical distinction between aspect and aktionsart, but that opposition does not play any theoretically significant role. (Verkuyl 1993, 11)

Esta observación puede quizás justificarse en el caso de algunas lenguas, pero en el caso de los idiomas románicos (y muy probablemente en las lenguas naturales en general) produce resultados insatisfactorios. Un ejemplo de este hecho es el siguiente ejemplo francés, ampliamente comentado en varios tratados de aspectología (Comrie 1976, 17, Lyons 1977, 709, Smith 1991, 11),

> /…/ both objectively and as perceived by the speaker, the same situation may be represented as either a process or an event according to whether the speaker is concerned with its internal temporal structure or not. It is for this reason that either *Il régnait pendant trente ans* or *Il régna pendant trente ans*, both translatable into English as *He*

reigned for thirty years, may be used in French to describe what is objectively the same situation.

El primero de las oraciones francesas, *Il régnait pendant trente ans,* si se quiere decir que se trata de un evento acabado, es simplemente errónea. El imperfecto persistente (para este término, véase abajo) no se combina con una expresión de duración limitada.

Nosotros queremos mantener separadas las dos categorías reconociendo, sin embargo, que presentan similitudes cognitivas. Es importante recordar que al identificar el carácter accional no es suficiente con limitarse al verbo, sino que hay que tomar en consideración sus complementos y establecer la accionalidad a nivel de predicado. Por ejemplo, *escribir* no presupone una meta inherente que habría que alcanzar para que los parámetros semánticos del verbo se cumplieran, contrariamente a lo que ocurre con *escribir una carta.*

Desde los trabajos de Vendler (1957) se ha trabajado mucho para elucidar el carácter accional (semántico) de los distintos tipos de predicados. Vendler dividía los predicados en cuatro clases, según los siguientes criterios temporales (*time schemata*), (i) realización, (ii) logro (=momentáneo), (iii) actividad, (iv) estado.

Los predicados se dividen entre télicos (heterogéneos), que implican una meta inherente, un *telos* que hay que alcanzar antes de poder decir que la situación ha sido llevada a cabo, y atélicos, que carecen de toda meta intrínseca. En principio, los predicados de realización son télicos, mientras que las actividades y los estados son atélicos.

Varios estudios posteriores al artículo pionero de Vendler (1957) han matizado considerablemente el cuadro referente al aspecto léxico. Un elemento importante ha sido la inclusión (véase Smith 1991, Dini & Bertinetto 1996) de los predicados momentáneos atélicos (p.ej. *estornudar*), claramente diferentes desde el punto de vista semántico de los predicados momentáneos télicos (p.ej. *llegar*). La accionalidad verbal se estructura en pares de oposición, *durativo* vs. *momentáneo, dinámico* vs. *estativo, télico* vs. *atélico, resultativo* vs. *no resultativo.* En principio, por medio de estas propiedades se debería poder describir con considerable precisión la accionalidad de los distintos predicados. Por ejemplo, *llegar* es un predicado momentáneo, dinámico, télico y resultativo, mientras que *estornudar* es un predicado momentáneo, dinámico, atélico y no resultativo. Ahora bien, definir la accionalidad verbal de un predicado se complica por el hecho de que existen muchos predicados que presentan elementos de hibridismo accional, es decir, sin ser claramente polisémicos manifiestan distintos comportamientos según el contexto. Por ejemplo, el verbo *llegar,* en la acepción más frecuente es un predicado momentáneo (*Paco llegó a las nueve en punto*), pero puede tener un sentido estativo en frases como *El agua le llegaba hasta las rodillas.* Este fenómeno, identificado ya hace mucho tiempo en el caso de los predicados de estado que poseen una variante ingresiva (compárense *Mi hermana tuvo un hijo* y *Mi hermana tiene tres hijos*) tiene, por consiguiente, un abarque más amplio.

La accionalidad verbal del predicado condiciona la compatibilidad de éste con las diferentes categorías gramaticales y, por ende, su interpretación aspectuo-temporal. Tomemos como ejemplo el comportamiento de los predicados momentáneos télicos y atélicos. Un predicado momentáneo télico utilizado en la forma progresiva con el auxiliar en imperfecto (*en ese momento vi que el tren por fin estaba llegando*) denota un acercamiento al *telos*. En cambio, un predicado momentáneo atélico en imperfecto es interpretado como un evento iterado (*en ese momento me pareció oír que mi hija estaba estornudando en su habitación*).

La accionalidad verbal no es una categoría idéntica en las distintas lenguas naturales, pero manifiesta propiedades semánticas similares en todas ellas (véase p.ej. Tatevosov 2002). En cambio, el tiempo verbal y el aspecto gramatical presentan considerables diferencias.

2.2. Tiempo lingüístico y aspecto gramatical

El tiempo lingüístico es una categoría deíctica que es computado desde un *origen temporal,* es decir, desde el centro deíctico de un contexto discursivo. Las situaciones pueden ser anteriores, simultáneas o posteriores a este origen temporal, que en el caso de una interacción oral suele coincidir con el *momento del habla*. El origen temporal puede no estar definido de manera objetiva. Esto ocurre, por ejemplo, en textos literarios de ficción, cuentos, anécdotas, chistes, etc.

El problema de la relación entre el tiempo lingüístico y aspecto verbal ha preocupado a muchos lingüistas prácticamente desde la aparición de la lingüística autónoma moderna a principios del siglo XX. La noción de *aspecto* y de *accionalidad* (Aktionsart) se identifica y se estudia primero en la lingüística eslava. En las lenguas eslavas los verbos se dividen en *pares aspectuales* que corresponden a un verbo imperfectivo o durativo como en ruso *čitat',* "leer" y de un verbo perfectivo o terminativo *pročitat',* "leer (completamente)". Además de esta distinción básica, que constituyen el aspecto gramatical propiamente dicho, existen verbos derivados (prefijales o sufijales) tanto a partir de los verbos imperfectivos como perfectivos que denotan la manera de desarrollarse la acción (para una comparación de los sistemas verbales del español y del uso, véase Westerholm 2010). Hay que observar que el sistema eslavo parece ser muy poco frecuente en las lenguas del mundo. Por ello, el que la noción de aspecto se definiera precisamente en las estructuras de las lenguas pertenecientes a esta familia lingüística seguramente ha influido en la discusión sobre la pertinencia teórica del aspecto. Como lo dice García Fernández (2004, 31),

> Hay pocas nociones gramaticales para las que se hayan dado definiciones tan variadas y, a veces, contradictorias, como se ha hecho con el aspecto gramatical.

A diferencia del tiempo lingüístico, el aspecto gramatical es una categoría no deíctica. Siguiendo la tradición gramatical eslava, el aspecto gramatical se ha venido considerando a menudo desde un punto de vista morfológico. En cuanto al español, véanse por ejemplo los trabajos de Coseriu 1976 y Rojo 1974, 1976, 1990 que refutan

la existencia de esta categoría en español por no tener una manifestación morfológica explícita. La *Gramática descriptiva de la lengua española* no dedica un capítulo específico al aspecto verbal (aparte del aspecto léxico), sino que su posición se discute en el capítulo de Rojo & Veiga (1999) sobre el tiempo verbal. Lo expresado por Rojo (1974, 143) sintetiza este punto de vista que en sus grandes líneas no ha cambiado en los trabajos posteriores de estos lingüistas,

> Si las formas verbales presentan ciertos rasgos aspectuales se trata siempre de hechos semánticos que no están en relación directa con la forma verbal empleada. En definitiva, las formas verbales españolas no tienen función aspectual, sino una simple significación secundaria y ocasional que no afecta a lo morfológico. El aspecto no es un hecho del sistema.

El enfoque de Rojo representa una larga tradición de análisis centrados en lo temporal. Uno de los estudios más representativos de esta metodología es el de Reichenbach (1947), que analiza las funciones de los diferentes tiempos (del inglés) por medio de tres elementos, H = momento del habla, E = evento, y R = punto de referencia. De ahí que por ejemplo el perfecto compuesto inglés tiene la estructura E – H, R, es decir, el evento se ha producido antes del momento del habla que coincide con el punto de referencia. Ahora bien, este análisis presenta varios problemas que se deben a las diferencias existentes entre los sistemas verbales de las distintas lenguas. Por ejemplo, en varias lenguas románicas (el francés, el rumano, los dialectos del Norte de Italia, etc.) el área semántica del perfecto compuesto se ha extendido considerablemente hasta hacer prácticamente desaparecer el perfecto simple etimológico. De ahí que, en el sistema de Reichenbach, esta forma requiera al menos dos análisis distintos. Otro problema bien conocido es la doble función del pluscuamperfecto. Compárense los siguientes ejemplos, *Ayer volví a casa a las cuatro. Pepe se había ido a las dos* vs. *Ayer volví a casa a las dos. Pepe se había ido.* Es evidente que aquí tenemos dos estructuras diferentes. En el primero ejemplo, el pluscuamperfecto localiza el evento, mientras que en el segundo la misma forma se refiere al estado resultante de un evento acabado cuya localización temporal no está ni puede ser explicitada.

Como decíamos más arriba, lo aspectual se refiere esencialmente a una visualización cognitiva. Por ejemplo, la oposición aspectual imperfectivo vs. perfectivo es una oposición cognitiva constante como se puede ver en los ejemplos del presente atemporal que daremos a continuación. Es bien sabido que el presente puede reemplazar prácticamente todas las formas verbales, en cuyo caso la información temporal y aspectual habrá de ser recabada por medio de otros elementos de la frase (complementos adverbiales, contexto amplio, referencia enciclopédica, etc.). En los siguientes ejemplos, que tienen que ser situados en un contexto más amplio (conversacional o discursivo) el uso del presente presenta las acciones como si se realizaran ante los ojos del interlocutor,

(i) Rodeado de sus familiares, Bécquer *muere* el 22 de diciembre de 1870, a las diez de la mañana. (=murió; PRET aorístico)

(ii) El lunes pasado vamos con Ana a la estación, subimos al tren y estamos hablando en el compartimento, cuando de repente el tren *se mueve*. (=se movió; PRET ingresivo)

(iii) Me acuerdo de que ayer, cuando vuelvo a casa, bastante tarde, veo que Carmen ya *duerme* tranquilamente en el sofá. (=dormía; IMP persistente)

(iv) Te digo que durante toda la conferencia del viernes pasado Paco *mira* al frente con un aire atontado. (=miraba; IMP continuo)

(v) De niño, es como si todavía lo viera, *voy* cada domingo a misa y *paso* el resto del día en casa de mis abuelos. (=iba, pasaba; IMP habitual)

(vi) Estoy seguro de que Pedro *vuelve* el verano que viene. (=volverá; FUT)

(vii) ¡Qué cara dura tiene ese tío! La semana pasada me dice que *hace* sin falta lo que le pido y sigue sin reaccionar. (=haría; COND)

Los ejemplos que preceden, aun siendo insatisfactorios desde un punto de vista normativo son perfectamente comprensibles, demuestran que el aspecto semántico está presente en todos los enunciados a nivel cognitivo, pero su expresión gramatical varía considerablemente.

Además, como se puede ver también en los ejemplos que acabo de presentar, es evidente que el sistema aspectuo-temporal por sí solo no es suficiente para vehicular todas las informaciones necesarias para situar los eventos en el tiempo. El sistema aspectuo-temporal se complementa con los complementos temporales que confieren datos más detallados sobre la localización en el tiempo de las situaciones, así como sobre su duración, su carácter durativo o terminativo, su frecuencia, etc.

Analizar el sistema verbal del español tan solo sobre la base de la temporalidad de las formas verbales tiene una fuerza interpretativa escasa por no lograr explicar varios usos de las distintas formas que integran el sistema. Si tuviéramos que limitarnos tan solo a lo morfológico, el aspecto gramatical en español tendría un rendimiento más bien pobre. Siguiendo a Bertinetto (1986), entre otros, parece evidente que se trata de distinciones más profundas, de índole semántica. Por ejemplo, es indudable que la distinción entre los imperfectos en *Cuando salí llovía* y *De niño, pasaba las vacaciones en la Costa del Sol,* es de tipo aspectual. El primero se refiere a una situación en el un punto de visualización (interna), mientras que el segundo denota un evento habitual dentro de un intervalo cerrado. En las lenguas románicas ambas funciones se expresan mediante el imperfecto, pero otras lenguas pueden tener soluciones muy diferentes. Por ejemplo, en inglés los ejemplos citados presentarían dos formas distintas, *When I went out, it was raining* y *As a child, I used to spend my holidays in the countryside.* Identificar las características del imperfecto español (y de las otras lenguas románicas) es útil, entre otras cosas, desde el punto de vista didáctico.

El origen temporal no debe confundirse con el *punto de perspectiva temporal*, que se refiere al punto de visualización de los eventos y pertenece al campo nocional de aspecto, *Ayer sobre las dos vi a Pepe en la entrada de la Facultad* > PPT = OT;

compárese con *Estaba hablando con Carmen* > PPT ≠ OT > PPT = "ayer sobre las dos vi a Pepe".

2. 3. Aspectualidad perifrástica

Las lenguas iberorrománicas y el italiano, sobre todo, presentan una gran cantidad de construcciones perifrásticas, mientras que en francés y en rumano la aspectualidad perifrástica no aparece ser un elemento central para el sistema. La aspectualidad perifrástica es un fenómeno que tiene una importancia muy grande dentro del sistema verbal de las lenguas románicas, tanto a nivel diacrónico somo sincrónico. Una buena parte de las formas verbales fundamentales del sistema románico son originalmente perífrasis (véase el excelente estudio de Tara 2014), como por ejemplo los tiempos compuestos (cuyo origen perifrástico permanece perfectamente visible), las formas del futuro y condicional (*amare* + *habeō* y *amare* + *habēbam/habuī*, respectivamente) y todas las formas de la pasiva agentiva (*es/fue/era/será,* etc. + *hecho*). En rumano ocurre lo mismo con la diferencia de que el origen etimológico de las formas del rumano a menudo difiere de las soluciones más típicas de las lenguas hermanas (como por ejemplo los futuros *voi face, am/o să fac,* el condicional *aș face* como también las formas del futuro y condicional anteriores *voi fi făcut, aș fi făcut,* etc.). Desde el punto de vista sincrónico, las perífrasis suelen funcionar o bien como variantes, a veces estilísticamente marcadas, de las formas simples o bien como categorías independientes.

Las perífrasis verbales aspectuo-temporales son de diferentes tipos (ejemplos del español),

de aspectualidad temporal prospectiva y retrospectiva, *ir a + inf., acabar de + inf.* (en su sentido de pasado reciente)

de aspectualidad fasal ingresiva y egresiva, *empezar/comenzar a + inf., ponerse a + inf., terminar de + inf., acabar de + inf.* (en su sentido de perífrasis terminativa), etc.

de aspectualidad progresiva, continua y habitual, *estar + ger., ir + ger., venir + ger., soler + inf.,* etc.

Las perífrasis de esta última categoría son a menudo variantes de las formas imperfectivas simples y el análisis de sus compatibilidades nos permiten definir las características aspectuales de estas**.** Obsérvense los siguientes ejemplos en los que un imperfecto es sustituido por diferentes perífrasis (véase también García Fernández, 2004, 43-45),

2. Ayer por la mañana, cuando salí, los niños jugaban en el jardín.
2a. … estaban jugando …
2b. … ?? iban jugando …
2c. ...* solían jugar…
3. Durante la conferencia, Paco preguntaba a Ana lo que decía el conferenciante.

3a. … estuvo preguntando …
3b. …? estaba preguntando …
3c. … iba preguntando …
3d …* solía preguntar …
4. De niño, pasaba las vacaciones en el País Vasco.
4a. … solía pasar …
4b. …* estaba pasando …
4c. …* iba pasando …

Estas compatibilidades e incompatibilidades demuestran que el imperfecto español se divide por lo menos en tres categorías funcionales distintas (véase más abajo).

3. El sistema verbal de las lenguas románicas

En este breve estudio sobre los sistemas verbales de las lenguas románicas nos concentraremos en el análisis de las diferencias que presenta la evolución de las formas imperfectivas, por un lado, y de las perfectivas, por otro. Dicha evolución presenta un fenómeno algo sorprendente, como decíamos arriba, las formas imperfectivas, el presente y el imperfecto, tienen el mismo origen etimológico en todas las lenguas románicas y comparten también las mismas funciones prototípicas. En cambio, las formas perfectivas, aparte de ciertas formas en algunas de estas lenguas (como el pluscuamperfecto sintético del portugués y del rumano, *amara* y *amase,* respectivamente) son casi todas innovaciones románicas con la única excepción del perfecto simple.

Según Havu (1997, 272-286), el sistema aspectuo-temporal románico se caracteriza por una tridimensionalidad temporal *pasado – presente – futuro* y por una estructura aspectual basada en una jerarquía categorial articulada en tres niveles, i) accionalidad verbal, ii) aspectualidad perifrástica y iii) tiempo y aspecto. En primer lugar, por lo que hace a la estructura aspectual, seguiremos usando el término *perfectivo* para denotar las formas que presentan los eventos como un todo y el de *imperfectivo* para referirnos a las formas que se prestan a una visualización interna, pero que tienen también usos que presuponen una visualización externa. En segundo lugar, los eventos pueden concebirse como acabados o inacabados. Esta jerarquía es común de todos los idiomas románicos, con ciertas diferencias en cuanto al papel desempeñado sobre todo por el nivel de aspectualidad perifrástica.

> /…/ die Grundlage der Organisation des Verbs ist in allen romanischen Sprachen ziemlich dieselbe und das berechtigt uns, von einem romanischen "Verbalsystem" nicht nur historisch, sondern auch synchronisch zu sprechen. (Coseriu 1976, 91)

Nuestros datos provienen del español, francés, italiano, catalán, rumano y portugués, pero no hay que olvidar que existen lenguas románicas de ámbito más restringido que presentan fenómenos muy interesantes, como por ejemplo el gallego

(que no tiene formas compuestas) o el sardo (notable por ciertas estructuras idiosincrásicas), pero los límites del presente estudio no nos permitirán abordar las estructuras de estas lenguas. Además de los idiomas mencionados, existe una enorme variación regional y dialectal que tampoco podemos tomar en consideración sino de una manera muy superficial. El español, por ejemplo, es hablado por más de 400 millones de personas y, por ende, es natural que haya a veces considerables diferencias estructurales entre las diferentes variedades. No obstante, a pesar de la enorme variación existente en las hablas del área lingüística románica, las formas imperfectivas parecen compartir fundamentalmente las mismas funciones y tener el mismo origen etimológico en todas ellas.

Dado que este estudio se inscribe dentro de un enfoque panrománico, no hemos considerado necesario traducir los ejemplos que se darán a continuación.

4. Las formas imperfectivas vs. perfectivas en las lenguas románicas

El presente y el imperfecto, los tiempos imperfectivos, tienen el mismo origen etimológico en todas las lenguas románicas. Además de su idéntico origen etimológico, estas formas comparten las mismas funciones prototípicas aspectuo-temporales en todas estas lenguas.

En latín, el sistema verbal se dividía entre las formas del *perfectum* e *infectum*. Esta distinción corresponde en grandes líneas a la que existe en las lenguas románicas entre las formas perfectivas e imperfectivas (véase Harrison s.a.). En los límites del presente trabajo no nos es posible entrar en una descripción detallada del sistema latino. Nos remitimos sobre todo al artículo de Aerts (2018), que presenta un repaso conciso bien documentado de los principales estudios referentes al sistema aspectuo-temporal del latín, así como un análisis pertinente del funcionamiento de las formas de esta lengua. El autor llega a la conclusión de que la visualización interna y externa, es decir la conceptualización aspectual, es el criterio diferenciador más importante del verbo latino,

> /…/ perspective is an important feature in Latin narratives, without resorting to internal or external perspective in order to account for an imperfect or perfect indicative tense form, the tense of many of these states of affairs would be inexplicable.

Después de esta constatación de tipo general, analiza varios pasajes de autores clásicos y observa que la diferencia aspectual mencionada permite diferentes tipos de efectos estilísticos que pueden variar considerablemente entre los distintos escritores.

Daremos primero una breve presentación de la evolución de las formas perfectivas para luego volver a las distintas categorías del imperfecto.

4.1. Las formas perfectivas

Las formas perfectivas de las lenguas románicas presentan una heterogeneidad considerable y contrastan, por ende, con el sistema imperfectivo, muy similar en todas estas lenguas.

La única forma perfectiva sintética que se ha conservado en todas las lenguas románicas es el perfecto simple, si bien en algunos de estos idiomas ha desaparecido de la lengua hablada. En el rumano contemporáneo estándar, la forma *culesei* se utiliza casi exclusivamente como tiempo de la narración en textos literarios. En francés, el perfecto simple *je cueillai* ha desaparecido de la lengua hablada y se utiliza tan solo (y cada vez menos) en textos literarios como un tiempo narrativo, nunca en diálogos. La sonoridad algo desagradable de varias formas del perfecto simple, sobre todo las de la segunda persona plural, ha dado lugar a numerosos chistes y anécdotas (*vous fîtes ce que vous pûtes, vous m'épatâtes*) lo que sin duda ha contribuido a la pérdida de esta forma. En la lengua hablada, el perfecto simple ha sido sustituido normalmente por el perfecto compuesto *j'ai cueilli*. Ocurre lo mismo en los dialectos septentrionales del italiano, donde el perfecto simple *colsi* es prácticamente inexistente en la lengua oral, sustituido por el perfecto compuesto *ho colto*.

En rumano, portugués y español existen formas sintéticas que tienen su origen en los pluscuamperfectos latinos del indicativo y subjuntivo. En rumano, la forma *culesesem* proviene del pluscuamperfecto subjuntivo *collēgissem,* en portugués (*colhera*) y en el español antiguo (*cogiera*) las formas del pluscuamperfecto derivan del pluscuamperfecto del latín *collēgeram.* A lo largo de la evolución del español, la forma *cogiera* se ha transformado en un imperfecto de subjuntivo y puede mantener su función de indicativo (sobre todo como equivalente al condicional y, a veces, con la función de perfecto simple) tan solo en contextos estilísticamente marcados.

En cuanto a las formas compuestas, el sistema de los auxiliares presenta considerable variación. El español y catalán han generalizado el auxiliar *habēre,* mientras que el francés e italiano tienen dos, *esse(re)* y *habēre* (también el español antiguo)*,* aunque con distinta distribución. El portugués recurre sobre todo al verbo *tenēre* > *ter* (el auxiliar *habēre* > *haver* es menos frecuente). El catalán tiene, además del perfecto compuesto de tipo *haver* + *participio* (*he collit*), un perfecto perifrástico formado por medio del auxiliar *anar* "ir" (*vaig collir*) que tiene *grosso modo* la misma función aspectual que el perfecto simple español y que se usa tanto en la lengua hablada como en textos literarios. De hecho, se ha eliminado casi completamente el perfecto simple etimológico *collí* de la lengua hablada.

Las formas compuestas *haber/ser* + *participio* son creaciones románicas, pero también lo es el futuro sintético (*amare habeō* > *amaré*) y el condicional (*amare habēbam* > *amaría*) de la mayoría de las lenguas románicas, así como las formas del rumano (*voi iubi, am/o să iubesc, aveam/urmam să iubesc*). Las perífrasis con el auxiliar *habēre* en el latín tardío y su relación con las formas en las lenguas románicas han sido analizadas de una manera particularmente competente sobre la base de extensos corpus por Ţâra (2014). El rumano es un caso aparte en el sentido de que la

única forma compuesta que se forma con el auxiliar *habēre* es el perfecto compuesto (*am cules*). En general, es evidente que el sistema de las formas perfectivas en rumano es el que más claramente se aleja de las soluciones típicas de la mayoría de las lenguas románicas. Por ejemplo, el pluscuamperfecto es sintético (*culesesem*), el condicional hipotético (*aș culege*) no se utiliza como tiempo verbal, el futuro anterior (*voi fi cules*) es una forma más bien rara y se forma con el elemento *fi* (como también algunas otras formas como el presuntivo *o fi fost, o fi fiind,* el condicional compuesto *aș fi făcut*, el pasado del subjuntivo *să fi făcut,* etc.).

Además de las diferencias morfológicas, existe una importante variación también en lo que se refiere al uso de las formas perfectivas. Por ejemplo, en el dominio lingüístico del español hay variedades donde las formas compuestas casi han desaparecido del uso normal (el ejemplo más conocido es el español rioplatense). En rumano, el perfecto simple se sigue usando en la lengua hablada en determinadas regiones, pero prácticamente nunca en la lengua hablada estándar. En cambio, se mantiene bien como tiempo de la progresión narrativa en textos literarios. Los dialectos italianos septentrionales han perdido el perfecto simple y el pretérito anterior, mientras que los dialectos del sur manifiestan una clara preferencia por el perfecto simple en lugar del perfecto compuesto. En portugués, el perfecto compuesto *tenho colhido* es de uso más reducido que los perfectos compuestos en muchas otras lenguas románicas.

En resumen, las formas perfectivas del pasado en las distintas lenguas románicas presentan considerable variación en lo que se refiere tanto a su morfología como a su distribución y sus funciones semánticas.

En cuanto a los futuros, el futuro sintético de tipo *amaré* se utiliza en muchas lenguas cada vez más como un presente epistémico, y son las perífrasis *ir (a) + inf.* (en las lenguas iberorrománicas) y *aller + inf.* (en francés) las que desempeñan la función temporal y aspectual, sobre todo en la lengua hablada.

La evolución de las formas de tipo *amaré* ilustra el carácter frecuentemente cíclico del cambio lingüístico. El origen de *amaré* es una perífrasis obligativa, predictiva o volitiva del latín (*amāre habeō*) que se convierte en una forma sintética y eminentemente temporal la que, a su vez, adquiere connotaciones modales a lo largo de su evolución.

4.2. Las formas imperfectivas

Volvamos ahora a las formas imperfectivas que presentan el principio estable de la evolución de los sistemas verbales románicos. Tanto el presente como el imperfecto tienen su origen etimológico en las formas correspondientes del latín. Como hemos dicho arriba, la evolución fonética y morfofonética ha producido paradigmas irregulares sobre todo en lo que se refiere a las formas del presente. El imperfecto, en cambio, suele ser el tiempo simple más regular desde el punto de vista morfológico. En español, por ejemplo, hay solo un verbo verdaderamente irregular, *ser* > *era,* que reproduce el étimo latino, también irregular, de *ĕra–*. Los dos otros imperfectos irregulares que se suelen incluir en los manuales de español son *ir* > *iba* y *ver* > *veía.* El imperfecto de *ver* remonta a la forma antigua *veer* (conservada en el verbo derivado

proveer) y según Alvar & Pottier (2007, 243-244) la forma *iba*, que hubiera tenido que dar *ía* (como en gallego y portugués) como todos los verbos en *–er* e *–ir*, conserva la *–b–* intervocálica para evitar la confusión con la forma homónima procedente de *habēbam.* En el español antiguo, las formas actuales en *–ía* competían con las formas en *–íe, –ié* (sobre todo en la tercera persona), frecuentes en los siglos XIII-XIV y se conservan aún en algunos dialectos. En muchas lenguas románicas, sobre todo en las que presentan notable fragmentación dialectal, hay a menudo una importante variación de formas (véase, por ejemplo, las formas del imperfecto en italiano en Rohlfs 1949, 331-341). No obstante, todas estas formas provienen del imperfecto del latín.

En cuanto al presente, la evolución de las formas es mucho más compleja. En los límites del presente trabajo nos parece inútil entrar en la descripción de su evolución diacrónica y dialectal, estudiada por muchos romanistas desde la obra pionera de Friedrich Diez. Lo importante para nuestro estudio es el hecho de que, en todas las lenguas románicas, las formas del presente, a pesar de sus múltiples realizaciones diacrónicas y dialectales, remontan a las formas del presente latino.

4.2.1. El imperfecto

Vamos a retomar los ejemplos aducidos en la introducción al tema central de este trabajo y a las principales funciones aspectuo-temporales del imperfecto. Existe una muy abundante literatura sobre esta forma en las distintas lenguas románicas, miles de estudios sobre los distintos usos del imperfecto. Para un repaso histórico sobre los análisis del imperfecto español, véase García Fernández (2004, 13-95) y para la misma forma en el español contemporáneo véase García Fernández & Camus Bergareche (2004). Sobre el imperfecto en italiano consúltense sobre todo Bertinetto (1986) et Baranzini (2016). Por lo que se refiere al imperfecto francés, véanse Gosselin (1996), Berthonneau & Kléber (1993), Vetters (1993 y 2009), Labeau & Larrivée (2005), Patard (2018) y muchos otros. Para el imperfecto catalán, consúltese Pérez Saldanya (2002), y sobre el portugués, el artículo reciente de Ilari *et al.* (2020) y sobre el rumano, entre otros, Irimia (2004).

Para un análisis de los distintos usos del imperfecto es importante añadir una observación referente al concepto de visualización de los eventos. La visualización puede ser externa o interna, es decir, los eventos pueden ser visualizados desde fuera o como desde dentro. Esta distinción constituye la principal diferencia entre, por ejemplo, *leí* y *leía*. El perfecto simple *leí* presupone sistemáticamente una visión externa, es decir, la situación a la que se refiere el hablante mediante esta forma se presenta en su totalidad con principio y fin. En cuanto al imperfecto, en varios análisis de las funciones de los tiempos des español, se suelen destacar los usos de visualización interna, pero es evidente que este tipo de enfoque no es suficiente. Por ejemplo, existe una diferencia muy clara entre *Antes, las cartas tardaban dos semanas en llegar* (visualización externa) y *Cuando estuve en España, las cartas tardaban dos semanas en llegar* (visualización interna).

Observemos de nuevo los ejemplos citados arriba,

5. Ayer por la mañana, cuando salí, los niños jugaban en el jardín.
…estaban jugando / …?? iban jugando / …* solían jugar
6. Durante la conferencia, Paco preguntaba a Ana lo que decía el conferenciante.
…estuvo preguntando / …? estaba preguntando / …iba preguntando / …* solía preguntar
7. De niño, pasaba las vacaciones en el País Vasco.
… solía pasar / …?? estaba pasando / …?? iba pasando

Estos ejemplos ilustran las tres categorías funcionales, no solamente del imperfecto español sino del imperfecto románico en general. Estas categorías son, i) el imperfecto persistente (o progresivo), ii) el imperfecto continuo, y iii) el imperfecto habitual.

Cierta tradición gramatical parte de un análisis onomasiológico, es decir que considera que el imperfecto en sí no cambia de valencia, sino que sus diferentes interpretaciones se deben a factores discursivos y contextuales,

> Ainsi l'imparfait, partout où il lui est demandé de paraître, ne peut être que ce qu'il est. /…/ Ce qu'on a nommé imparfait « narratif », imparfait « duratif », imparfait « de courtoisie », etc. n'est donc que l'illusion qui consiste à lui attacher substantiellement l'effet des manœuvres discursives auxquelles il oblige et qui ne l'altèrent en rien. (Chevalier 1999, 30)

Ahora bien, existen compatibilidades y diferencias considerables entre los distintos usos de esta forma, de manera que parece necesario, aunque solo sea desde el punto de vista didáctico, distinguir e identificar las propiedades de sus principales categorías funcionales.

4.2.2.1. El imperfecto persistente (o progresivo)

El imperfecto persistente suele considerarse como la función de base del imperfecto románico a pesar de que es muy probable que la acepción continua (véase el capítulo siguiente) sea claramente más frecuente. El aspecto persistente presupone normalmente un punto o un intervalo de visualización desde el que la situación es contemplada. Un evento en imperfecto persistente implica una visualización interna, a saber, un punto de perspectiva temporal desde el que se contempla el evento. En el modelo elaborado por Reichenbach (véase el capítulo 2.2.) el punto de visualización se identificaba con el punto de referencia, pero como se puede ver en el caso del pluscuamperfecto, este enfoque no es satisfactorio por no ser capaz de distinguir entre dos usos aspectual y temporalmente claramente distintos. De ahí que Bertinetto (1986, 35 ss.) formula un nuevo método de análisis que presupone la existencia de un anclaje temporal para los usos del imperfecto. El anclaje temporal se logra por medio de la localización temporal del punto de visualización, recurriendo a la expresión de un cuadro temporal o bien a conocimientos enciclopédicos.

En lo que se refiere al imperfecto persistente, está claro que el anclaje temporal es indispensable para poder localizar correctamente el evento. Un predicado en imperfecto persistente sin anclaje temporal explícito o implícito resulta incompleto. Por ejemplo, una oración como *Mi hijo jugaba en el jardín* produciría en el interlocutor una reacción de duda (*¿Cuándo?*) a no ser que la situación conversacional permita establecer el momento al que se refiere el hablante.

Un evento en imperfecto persistente se presenta como una situación homogénea en curso en el momento del intervalo de visualización sin que sea posible expresar su límite final (pero sí su límite inicial),

8. Cuando Marta salió de su casa, llovía.
9. Cuando Marta salió de su casa, llovía desde hacía ya una hora.
10. * Cuando María salió de su casa, llovía hasta las dos.

Esta función es compartida por todas las lenguas románicas. He aquí los ejemplos correspondientes en las otras lenguas,

11. Quand je suis sorti, il pleuvait (depuis une heure / *jusqu'à deux heures).
12. Quando sono uscito, pioveva (da un'ora / *fino alle due).
13. Quan vaig sortir, plovia (des de feia una hora / *fins a las dues).
14. Quando saí, chovia (desde uma hora / *até as duas).
15. Când am ieșit, ploua (de o oră / *până la două).

En principio, el imperfecto persistente no permite una visualización externa. No obstante, existe una excepción, la de los predicados de estado permanente. Estos predicados permiten evidentemente una visualización interna, pero son compatibles también con la visualización externa. En estos casos la diferencia entre el imperfecto y el perfecto simple aparece menos tajante que en muchos otros contextos (en los ejemplos extraídos de Internet se dan sin corregir las faltas ortográficas del texto original),

16. /…/ en un mes perdi a las dos personas mas importantes en mi vida /…/ lo que nos ha confortado de algun modo ha sido el pensar que mis padres se querian mucho y no podian estar separados /…/ https,//psicologia.enfemenino.com/foro/yo-he-perdido-a-mis-padres-fd59697

17. Mis padres se quisieron mucho. Siento que el de ellos fue -como se dice-, un matrimonio feliz. (María Magdalena Browne y Fresia Barrientos M., 2019, Memoria íntima de Chile. Tres generaciones de mujeres, 1880 – 2018, LOM Ediciones Ltda, p. 111)

Es evidente que los predicados *se querían / se quisieron* en los ejemplos que preceden no ofrecen la misma conceptualización. El uso del imperfecto evoca una plurivisualización similar a la de los usos continuos (véase el capítulo siguiente). Además, están sujetos a distintos tipos de compatibilidades con los demás elementos

de la frase como por ejemplo con los complementos de tiempo que denotan el límite final del estado,

18. I miei genitori si amarono fino alla morte.
19. ?? I miei genitori si amavano fino alla morte.
20. I miei genitori si amavano alla follia, hanno continuato a farlo fino alla loro morte. https,//www.iltaccoditalia.info/2018/06/22/ogni-famiglia-felice-si-assomiglia-ma-ogni-famiglia-e-infelice-a-modo-suo

Véase el artículo de García Fernández (2003, 76-82) en el que el autor comenta casos de compatibilidad del imperfecto con complementos introducidos por *hasta* y *antes* en español.

Un caso particular es el de las propiedades físicas u otras propiedades inherentes al sujeto. En estos contextos, el perfecto simple resulta prácticamente inutilizable,

21. Colón tenía las manos pequeñas. (? tuvo)
22. Camões tinha origens galegas. (? teve)
23. Jaume I el Conqueridor tenia un ull borni (? va tenir / ? tingué)
24. Louis XIV avait une très mauvaise haleine. (? eut / ? a eu)
25. La nonna di mia madre aveva gli occhi azzurri (? ebbe / ? ha avuto)
26. Dimitrie Cantemir avea ochi albaștri. (? a avut / ? avu)

La situación cambia algún tanto si se trata de un estado transitorio. Compárense los ejemplos siguientes,

27. Grațiela avea mâini / mâinile frumoase și foarte delicate.
28. Azi-dimineață Grațiela avea / a avut mâinile înghețate.

El uso del imperfecto con predicados de estado en lugar del pretérito simple (o compuesto) parece extenderse paulatinamente, sobre todo en las lenguas en las que el perfecto simple ha caído o está cayendo en desuso en la lengua oral (véase el estudio de Dauses, 1981).

Existe un caso particular, el que consiste en expresar un evento momentáneo acabado en una proposición subordinada dependiente de un verbo de percepción (sobre todo *ver*) en la principal. El uso del imperfecto en estos contextos, relativamente frecuente, se encuentra en todas las lenguas románicas. En los ejemplos que siguen, no se trata de una visualización progresiva correspondiente a *estar* + *ger.*, sino de un evento acabado que podría también expresarse mediante el perfecto simple,

29. [un paciente] Vi que salía de su habitación y nos saludamos.
https//www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/2020/01/22/vaqueros/0003_202001S22C2993.htm
30. Quand j'ai vu qu'il sortait un gros couteau de son sac, j'ai flippé et je suis parti en courant /…/ http//www.lescrutateur.com/2015/05/ce-n-est-pas-un-fait-divers-ordinaire.html

31. Stava pedalando davanti a me e all'improvviso ha sbandato. Ho cercato di evitarlo, ma non ce l'ho fatta e ho visto che cadeva picchiando la faccia. https//www.ilgiornale.it/cremona/cronaca/madignano-cade-bici-1.4146225

32. /…/ vaig veure que queia mort enmig del carrer, a 50 metres del Col·legi d'Advocats /…/ http//www.santuariecologic.com/wp-content/uploads/2016/02/llista_blava_juny_desembre2016.pdf

33. /…/ am văzut că ieşea un domn şi o fetiţă care au zis că nu departe de intrare noroiul este mare. http//www.plecatdeacasa.net/2012/05/sarbatoarea-liliacului-de-la-ponoarele.html

Este caso parece además constituir el único contexto en el que un evento expresado en imperfecto persistente acepte una delimitación temporal (el siguiente ejemplo es de García Fernández 2004, 84),

34. Vi que limpiaba el coche en cinco minutos.

Lo sorprendente es que incluso en este caso muy particular el imperfecto parece comportarse de la misma manera en las lenguas emparentadas,

35. J'ai vu comment il nettoyait sa voiture en cinq minutes.
36. Am văzut cum își spăla mașina în cinci minute.

Como decíamos más arriba, el imperfecto persistente se ha venido considerando como el uso prototípico del imperfecto en las lenguas románicas, pero es muy probable que la función que será abordada en el capítulo siguiente, el imperfecto continuo, sea mucho más frecuente en todos los registros de estos idiomas.

4.2.2.2. El imperfecto continuo

El imperfecto continuo es una categoría imperfectiva que ha suscitado una atención a menudo insuficiente por parte de los analistas de la lengua (véase Bertinetto 1986, 162-181, Bertinetto & Delfitto 1996, Havu 1997, 332-337). El aspecto continuo de visualización externa implica una plurivisualización de la situación localizada dentro de un contexto cerrado y difiere, por ende, tanto del aspecto persistente, que denota necesariamente un evento homogéneo, como del aspecto habitual. El uso del imperfecto continuo de visualización externa es necesario que la frase contenga un cuadro temporal que delimita la duración del intervalo dentro del que se inscribe el evento.

Las siguientes oraciones son ejemplos del imperfecto continuo (los ejemplos se refieren a una sola ocurrencia sin que se trate de eventos habituales),

37. Durante toda la reunión de ayer Paco miraba al frente sin decir palabra.
38. Durante la lección Paco preguntaba a Ana lo que decía el conferenciante.
39. Per tutta la durata dell'incontro, Pier Marco guardava davanti a sé con aria desolata. (Bertinetto 1986, 162)

40. Ieri, durante tutte le lezioni del mattino, Nicola dormicchiava imperturbabilmente. (Bertinetto 1997, 232).

41. /…/ pentru mine a fost o bucurie imensă să-i văd atât de dornici să cunoască ţara mea de suflet, să-i văd cu câtă conştiinciozitate luau notiţe în timpul lecţiei /…/ http,//romanian.cri.cn/221/2016/07/08/1s171319.htm

42. Pendant la rencontre, il regardait partout et il était sidéré par l'ambiance. https,//www.butfootballclub.fr/ligue-2/lens/rc-lens-martel-mammadov-a-ete-sidere-par-lambiance/

43. Pendant toute la durée du service, je me demandais qui était Judas, qui ferait le soir même un rapport à la police sur cette messe souterraine. (Michel Tournier, *Les Météores*, 1975, p. 597)

44. Durant el colloqui, les convidades comentaven que "aquesta professió" (el periodisme) té el privilegi de poder encaminar el punt de vista de la societat, però cal que hi hagi un canvi de focus. www.ub.edu/graucic/ca/dones-i-periodisme

Es más frecuente pero no necesario que la expresión de cuadro temporal preceda al verbo,

45. Te miraba durante el almuerzo y a pesar de estar malita algo brillaba en ti.

46. Je le regardais pendant le dîner d'hier soir. Winston échafaudait des plans, il débordait idées. https,//www.lalanguefrancaise.com/conjugaison/conjuguer-verbe-echafauder/

47. Sigui com sigui, Sánchez deia durant la seva estada a Barcelona que "el compromís del Govern d'Espanya serà complir el que hem pactat". https//www.viaempresa.cat/economia/reunions-pedro-sanchez-catalunya_2110988_102.html

48. Luca Carboni festeggia questi anni 30 anni di carriera qua. Oggi lo guardavo durante la conferenza stampa in cui annunciava il grande live in programma /…/ https//folladi curiosi.wordpress.com/2013/11/27/e-tutta-colpa-di-luca-carboni/

49. Ho visto che scriveva durante lo spettacolo… -Sì, prendevo qualche appunto, devo fare una recensione. https,//www.loschermo.it/31992/

Los ejemplos que preceden suponen una visualización externa; en español, catalán y portugués, estos predicados son sustituibles por la forma progresiva con el auxiliar en una forma perfectiva,

50. Durante toda la reunión de ayer Paco estuvo mirando al frente sin decir palabra.

51. Durante la lección Paco estuvo preguntando a Ana lo que decía el conferenciante.

52. Durant la trobada d'ahir, en Pasqual va estar mirant de front sense dir res.

53. Nesta sessão esteve a perguntar sobre frutos, produtos e utensilios de cozinha, sem saber o quê, acertei quase tudo. https,//ouvircomunicar.blogs.sapo.pt/

El uso más frecuente del imperfecto continuo es, no obstante, el que presupone una visualización interna (ej. de Havu 1997, 304),

54. Entré en el aula. La gente entraba y salía, algunos tomaban apuntes mientras otros charlaban ruidosamente; de vez en cuando el profesor intentaba en vano poner un poco de orden en ese caos.

55. Hacia las cinco de ayer vi a Paco que arreglaba frenéticamente sus documentos y contestaba al teléfono que no paraba de sonar.

56. Ieri l-am văzut pe Petru care citea frenetic documentele sale și vorbea cu colegii care intrau în biroul lui.

57. Am văzut cum camionul călca oamenii care ţipau. Oamenii fugeau în toate direcţiile. http,//www.reteauadestiri.ro/romani-raniti-in-atentatul-terorist-de-la-nisa-bilantul-negru-este-cutremurator/

58. El viatge de tornada va ser espantós. Només arribar a l'avió ens vam adonar que el grup de noietes de no sé quin carma d'equip de patinatge, que havíem vist en facturar, envoltaven els nostres seients. Saltaven, cridaven i corrien per tot arreu. El soroll i els sotracs eren constants. (F. Nicolau Fuster & M.J. Cuenca Ordinyana, *Pensar. organitzar, escriure*. Editorial UOC, 2008.)

59. Des agents ont intercepté les véhicules qui entraient et sortaient du stationnement entre 23h30 et 4h. (*Courrier Laval*, 04-08-2016)

60. Ieri, verso le cinque, ho visto Pietro che organizzava freneticamente i suoi documenti e rispondeva al telefono che non cessava di suonare.

Cuando tenemos ocurrencias de la visualización interna, la sustitución del predicado simple por *estuve + ger,* (en español) produce oraciones poco satisfactorias,

61. ?? Hacia las cinco de ayer vi a Paco que estuvo arreglando frenéticamente sus documentos y estuvo contestando al teléfono que no estuvo parando de sonar.

Como podemos ver en los ejemplos 54-60, el imperfecto continuo entra en concurrencia con formas perfectivas y constituye, por ende, una categoría de transición entre lo imperfectivo y perfectivo.

4.2.2.3. El imperfecto habitual

La expresión de habitualidad es la tercera de las funciones prototípicas del imperfecto. Ahora bien, en determinados contextos entra en concurrencia con el perfecto simple (o perfecto compuesto, sobre todo en las lenguas que hacen un uso limitado del perfecto simple). Veamos primero una oración en perfecto,

62. Voy al colegio andando.

Según un contexto más amplio o de acuerdo con la situación conversacional, este ejemplo puede interpretarse como episódico (*estoy yendo*) o habitual (*suelo ir*). Si los eventos se sitúan en el pasado, la situación cambia un poco. En Havu (1997, 324-331) ya estudiamos los usos del imperfecto y perfecto simple en contextos frecuentativos y habituales. En primer lugar, es evidente que el imperfecto es inutilizable si el predicado va acompañado de una expresión que denota el número exacto de ocurrencias de un evento (**El cartero llamaba tres veces* vs. *El cartero llamó tres veces*). Hay una

excepción, sin embargo; cuando el hecho de *llamar tres veces* se considera como un evento global que está constituido de (en este caso tres) subeventos y que se repite regularmente, el imperfecto es la forma preferida (*Cada día, el cartero llamaba tres veces*). Vemos que, en este último ejemplo, el complemento adverbial *cada día* funciona como operador proposicional que, junto con el imperfecto, confiere un carácter habitual al evento descrito. Ahora bien, en presencia de este tipo de complementos, también se puede usar el perfecto simple (los ejemplos 63 y 64 provienen de Havu 1997, 326),

63. El mes pasado jugaba cada día al tenis con un colega.
64. El mes pasado jugué cada día al tenis con un colega.
65. Passant devant une certaine maison, au cours de l'année dernière, j'ai rencontré presque chaque jour son ancien propriétaire.
66. Au final j'ai fait 2 futmas alors que l'année dernière presque tous les jours y'en avait un bien. http,//www.jeuxvideo.com/forums/42-3014930-58398960-46-0-1-0-officiel-futmas.htm

Los ejemplos que preceden son prácticamente equivalentes y, por ende, utilizables para describir la misma realidad extralingüística. Intuitivamente, sin embargo, hay una diferencia de matiz entre los ejemplos citados. El imperfecto es una expresión explícita de habitualidad, mientras que el perfecto simple engloba la secuencia de las ocurrencias del evento y las presenta como un todo global. Esto se puede ver aún más claramente al aplicar la negación a frases parecidas a los ejemplos que preceden,

67. El mes pasado Paco no fue a la playa.
68. El mes pasado Paco no iba a la playa.

La interpretación espontánea sería que mediante el uso del perfecto simple el hablante observa que durante el mes pasado no hubo ni una sola salida de Paco para la playa. En cambio, el imperfecto da a entender que en ninguna de las ocasiones que Paco tenía para ir a la playa, no se iba.

Lo dicho en el párrafo anterior se manifiesta con claridad en el ejemplo siguiente,

69. Mi abuelo madrugó durante 92 años, se levantaba todos los días a las 5 de la mañana y siempre tenía energía para todo, eso sí, se acostaba muy temprano.
https,//lamenteesmaravillosa.com/madrugar-mayor-error-dia/

La primera expresión *madrugó* se refiere a toda una vida, mientras que los imperfectos *se levantaba* y *se acostaba* denotan acciones individuadas. Ejemplos similares se puede encontrar en todos los idiomas románicos,

70. În ultimii 25 de ani, aproape în fiecare zi s-a trezit de la cinci dimineaţa pentru a-şi îngriji plantele preferate.

https,//www.libertatea.ro/stiri/se-trezeste-la-cinci-dimineata-ca-sa-ingrijeasca-cei-5000-de-cactusi-37090

71. În fiecare zi, se trezea odată cu soarele și privea pe fereastră.

https,//www.simigeriapetru.ro/ro/blog/articole/isprava-lui-petru

72. Per 34 anni si alzò ogni giorno e aprì i locali, che sono collegati alla sua casa, alle 6 del mattino /…/ http,//www.unionecostaorientale.it/adidas-superstar-leopardate-547.asp

73. Giovanni Telesi si alzava ogni giorno alle quattro. (Mario Quattrucci, 2003, *Troppi morti, commissario Marè*, Robin Edizioni IT, p. 15.)

Como acabamos de ver, un evento habitual puede ser visualizada desde un punto de vista externo en cuyo caso la situación se concibe como terminada. Esto es particularmente evidente si la frase contiene una expresión temporal que indica una duración delimitada (de tipo *antes; cuando era niño,* etc.). La misma interpretación emerge también en el caso de una expresión que en sí no denota un periodo de tiempo, pero que por medio del uso del imperfecto adquiere un sentido de situación acabada,

74. Mi padre se levantaba cada día a las seis.
75. Mon pare es llevava cada dia a les sis.
76. O meu pai levantava-se todos os dias às seis.
77. Mon père se levait chaque jour à six heures.
78. Mio padre si alzava ogni giorno alle sei.
79. Tatăl meu se scula în fiecare zi la ora șase.

En cambio, cuando se trata de un punto de perspectiva temporal interno al evento propiamente dicho, es posible que la situación continúe indefinidamente. En estos casos el perfecto simple, contrariamente a lo que ocurría en los ejemplos de visualización externa, nunca puede ser equivalente al imperfecto,

80. Cuando conocí a Matías, él fumaba un paquete de Ducados al día.
81. ?? Cuando conocí a Matías, él fumó un paquete de Ducados al día.
82. Quando conheci o Teodoro, ele fumava e eu achava muito emocionante. (Adélia Prado, *Filandras*, Editora Record, Rio de Janeiro, 2001, pág. 53.).
83. ??Quando conheci o Teodoro, ele fumou e eu achei muito emocionante.
84. J'ai appris l'improvisation après avoir vécu un mois à Antibes. J'ai bien vu que les gens sortaient en fin d'après-midi, un sac à la main, qu'ils fouinaient un peu partout, et repartaient avec ce qu'il fallait pour la soirée.

http,//bledormant.canalblog.com/archives/2006/03/02/1456247.html

85. Negli anni '70 Myŏng-dong divenne anche il centro della cultura giovanile, allora rappresentata da musica per chitarra e blue-jeans. I giovani si riunivano nei ristorantini e nelle piccole osterie nelle strade a cantare e a parlare della vita. (http,//www.corea.it/myeo ngdong.htm, consultado el 10-06-2019)

86. Sino ad alcuni anni fa soprattutto i giovani si riunivano in una veglia fatta di giochi, canti e mangiando le tipiche "pettole e tarallini di Santa Lucia", castagne, vino e cioccolata calda. http,//www.casamassimaweb.it/cultura/6631-notte-di-luce--santa-lucia.html

87. /.../ mi-amintesc, din copilăria mea, cum oamenii din satul părinţilor mei se adunau la clacă, un obicei prin care oamenii făceau chirpici şi ajutau la ridicarea unei noi locuinţe. Fiecare se ajuta reciproc cu mâna de lucru, pentru că nu existau bani prea mulţi nici atunci. https,//www.ziaruldevrancea.ro/rubrici/opinii/1588809355-campanie-electorala-sau-campanie-pentru-oameni.html

Como podemos constatar, a pesar de cierta complejidad conceptual en cuanto a la expresión de habitualidad, los usos prototípicos del imperfecto habitual son prácticamente idénticos en todas las lenguas de la familia románica.

5. Los imperfectos modales

Como hemos visto, los usos aspectuo-temporales del imperfecto en las lenguas románicas son muy similares. En cambio, los usos modales desarrollados en los diferentes idiomas románicos pueden presentar ciertas diferencias, sobre todo en construcciones hipotéticas. En los límites del presente trabajo no podremos entrar de pleno en el área de los usos modales de esta forma. Nos contentaremos con dar algunos ejemplos de diferencias y similitudes,

88. Si j'avais de l'argent, j'achèterais une voiture. (=Si tuviera dinero, compraría un coche.)

89. Se sapevo che venivi, preparavo una torta. (=Si hubiera sabido que venías, habría preparado una torta.)

90. Dacă veneai mai devreme, îl vedeai pe bunicul meu. (=Si hubieras venido antes, le hubieras visto a mi abuelo.)

Hay que decir, sin embargo, que también en español, sobre todo en registros menos formales, se encuentran usos del imperfecto en oraciones hipotéticas, véase por ejemplo Santana Marrero (2003) y Gutiérrez Araus (2012).

En francés hay varios usos que se han desarrollado a partir del imperfecto hipotético, pero que corresponden a otro tipo de construcciones por ejemplo en español,

91. Et si on allait manger au restaurant ce soir ?

92. Ah, si j'étais riche !

En español, aunque el uso del imperfecto quizás no resulte absolutamente imposible, se preferiría muy probablemente soluciones como *Vamos a comer al restaurante, ¿qué te parece?; ¿Te gustaría ir a comer al restaurante?* o algo parecido. En cuanto al ejemplo 92., la traducción espontánea podría ser *¡Ojalá fuera rico!* (para estos ejemplos y otros más, véase Slepoy 2017).

No obstante, incluso en lo referente a varios usos modales, las lenguas románicas presentan notable homogeneidad. He aquí algunos ejemplos de imperfectos modales que no se refieren a eventos anteriores al origen temporal.

(i) El imperfecto de cortesía, más o menos idéntico al condicional en esta función, es de uso general en todas las lenguas románicas:

93. Quería pedirte un favor.
94. Volia demanar-te una cosa.
95. Queria um bolo e um café, por favor.
96. Je voulais te demander de m'aider.
97. Scusi, volevo sapere se il treno da Roma è già arrivato.
98. Vream să te rog ceva.

(ii) *Ídem* el imperfecto lúdico,

99. Yo era el rey y tú eras la reina.
100. Eu eram Albă-ca-Zăpada și veneam la voi. (Silvestru 2007)
101. Tu étais la reine et moi, j'étais le roi.
102. Io ero il re e tu eri la regina.
103. Eu era o pirata e você um oficial da marinha.

(iii) *Ídem* el imperfecto que se refiere a un acontecimiento que no ha tenido lugar,

104. Un paso más y me caía directo en la cabeza.
105. Um passo mais e tornava-se em tragedia.
http,//www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EElVkplZAlYHcqDoAJ.shtml
106. Un pas de plus et cette voiture m'écrasait. (citado por Patard & De Mulder, 2014)
107. Un passo di più e mi perdevo!
108. Bucăţi de tencuială desprinse de o clădire din centrul Dejului. „Încă un pas şi îmi căDea în cap". https,//www.dejeanul.ro/content/bucati-de-tencuiala-desprinse-de-pe-cladire-din-centrul-dejului-inca-pas-si-imi-cadea-cap-foto/

(iv) *ídem* el imperfecto onírico (los imperfectos oníricos alternan con las formas perfectivas),

109. En mi sueño estabas conmigo y me abrazabas.
https,//www.facebook.com/RAE/photos/a.579597158727280/3000782199942085/?type=3
110. Dans mon rêve, je sortais de chez moi et je me dirigeais vers la plage.
111. *În visul meu* tu *veneai, zâ*mbeai și mă strîngeai în brațe.
112. Nel mio sogno incontravo una donna amichevole, semplice che mi invitava a mangiare a casa sua. https,//www.astrologiainlinea.it/Sogni/Ricerca_Sogni_Interpretati.asp?search=denti&Submit3=Cerca&offset=100

Esta lista no es de ninguna manera completa. Además de las funciones indicadas en los ejemplos que preceden existen varias que también son mayoritariamente compartidas por las lenguas románicas.

6. Usos especiales del imperfecto

De los capítulos que preceden se desprende que las funciones prototípicas del imperfecto son prácticamente idénticas en todas las lenguas románicas. Ahora bien, en la diacronía de estas lenguas se pueden detectar usos de las formas verbales que hasta cierto punto se desvían de lo que hemos venido considerando como los usos fundamentales de las diferentes formas, tanto perfectivas como imperfectivas. A título de ejemplo, en el francés antiguo las formas perfectivas de los verbos de estado a menudo desempeñaban funciones que en la lengua de las épocas posteriores pertenecen al área semántica de las formas imperfectivas (véase, entre otros muchos estudios, Bourciez 1967, 378). En los cantares de gesta, por ejemplo, los imperfectos suelen ser poco frecuentes, pero en textos prosaicos el uso y los valores de esta forma se acercan ya mucho más a los que tiene en la lengua contemporánea.

En la historia del imperfecto también ha habido tendencias contrarias, es decir usos de esta forma que parecen poner en duda su carácter imperfectivo. Se trata de los usos "narrativos" del imperfecto, identificados por muchos analistas de las formas verbales románicas. Estos usos son de diferentes tipos, pero un fenómeno común es la capacidad del imperfecto, sobre todo en textos escritos, de expresar la progresión narrativa. Existen distintas maneras de enfocar la verdadera naturaleza del imperfecto narrativo. En primer lugar, se pueden considerar los usos perfectivos del imperfecto esencialmente como efectos estilísticos (véase Gosselin 1999). En segundo lugar, los usos perfectivos del imperfecto son susceptibles de dar lugar a una función nueva, aspectualmente neutra, de esta forma. Por ejemplo, de acuerdo con Baranzini & Ricci (2015) y Baranzini (2016, 13), el carácter imperfectivo del imperfecto italiano puede ser legítimamente contestado. La autora, que se concentra esencialmente en los imperfectos de visualización interna, emite la hipótesis según la cual el imperfecto italiano se está transformando en un tiempo aspectualmente vacío y justifica su punto de vista observando que algunos de los valores del imperfecto son determinados en base a inferencias pragmáticas.

Es indudable que existen tendencias que apuntan hacia una nueva interpretación de las funciones del imperfecto. No obstante, parece ser que los usos de tipo perfectivo se dan sobre todo en ciertos registros, a menudo en textos periodísticos, como por ejemplo el siguiente ejemplo catalán,

> 113. Acte seguit, el president espanyol *es trobava* amb els líders de CCOO i UGT de Catalunya, Javier Pacheco i Camil Ros**.** Preocupats per la situació de la planta de Nissan de la Zona Franca, els líders sindicals li *demanaven* "aprofundir en la col·laboració necessària per assegurar que els milers de llocs de feina cabdals" es mantenien a Barcelona. Sánchez *provava* llavors de rebaixar els seus ànims assegurant-los que s'està constituint un grup de treball conjunt entre administracions i l'automobilística i, en aquest sentit, *s'oferien* "mútuament" per trobar solucions a la continuïtat de la multinacional japonesa a Catalunya.

https,//www.viaempresa.cat/economia/reunions-pedro-sanchez-catalunya_2110988_102.html

Sin embargo, no hemos de olvidar que entre los valores canónicos del imperfecto hay algunos, sobre todo ciertos usos del imperfecto continuo y habitual, que son compatibles con una interpretación terminativa y que hasta admiten variantes con formas perfectivas sobre todo si se trata de una visualización externa. Estos contextos han podido favorecer la aparición cada vez más frecuente de contextos en los que incluso el imperfecto persistente puede ser asimilado a las formas perfectivas.

Existe también otra evolución que se da sobre todo en las lenguas que poseen una expresión perifrástica de progresividad (sobre todo las lenguas iberorrománicas y el italiano). En español, por ejemplo, el ejemplo 114 parce intuitivamente más espontáneo que 114a.

114. /…/ yo llamé porque vi que estaban robando un coche (reventaron un cristal para meterse dentro) /…/ https,//debates.motos.coches.net/discussion/108733/tengo-vista-una-moto-que-igual-es-robada

114a … vi que robaban un coche…

Este desarrollo parece darse también en el portugués brasileño (Freitag 2007, 201),

> A forma PPROG se especializa na expressão do pasado imperfectivo no portugués, suplementando IMP (que ainda contra com 62% de aplicação), que se especializa en outra função, como a expressão da habitualidade.

A nuestro parecer, las evoluciones a las que acabamos de aludir en los párrafos que preceden todavía no invalidan la caracterización del imperfecto como forma verbal imperfectiva (véase también Vetters 2009).

7. Estabilidad y cambio; conclusiones

En base a lo que precede podemos comprobar que las formas perfectivas e imperfectivas se desarrollan de distintas maneras en las lenguas románicas a partir del origen común. Las formas imperfectivas muestran una estabilidad notable en lo referente a sus funciones y uso, mientras que la mayoría de las formas perfectivas son creaciones románicas. ¿Por qué, entonces, hay estabilidad en el área de las formas imperfectivas y cambio en la de las formas perfectivas? La explicación que voy a dar a continuación, por muy especulativa que sea, es atrayente.

Muchas lenguas europeas (las lenguas románicas, el griego, las lenguas eslavas) poseen la oposición aspectual imperfectivo/progresivo vs. perfectivo/terminativo, mientras que otras (las lenguas germánicas con la excepción del inglés) son aspectualmente neutras. En varios estudios se ha intentado elucidar si las estructuras aspectuo-temporales inciden en la percepción de la realidad extralingüística (véase, por

ejemplo, Grisot 2019; la autora quiere demostrar el carácter no cognitivo de los tiempos verbales). Ahora bien, los experimentos del equipo de Christiane v. Stutterheim (véase, por ejemplo, v. Stutterheim *et al.* 2012), en los que se pide a los informantes visualizar unas cortas secuencias filmadas y expresar espontáneamente lo que ven en ellas, parecen indicar que existen ciertas diferencias perceptivas relacionadas con las estructuras aspectuales de sus lenguas. Se ha podido comprobar, recurriendo a análisis oculométricos, que los hablantes de aquellas lenguas que poseen dicha oposición suelen concentrarse en los eventos en su desarrollo y prestar menos atención a otros elementos de las secuencias filmadas tales como el entorno espacial, etc. En cambio, los hablantes de lenguas carentes de la oposición perfectivo/terminativo prestan más atención también a lo que rodea el evento propiamente dicho.

Los resultados de los análisis que acabo de presentar parecen indicar que los hablantes de las lenguas románicas tienden a priorizar el uso de las formas imperfectivas al comentar acciones visualizados en su desarrollo. Por ende, es natural que estas formas permanezcan estables, que tengan el mismo origen etimológico y que no estén sujetas a cambios funcionales.

En cambio, las formas perfectivas representan lo novedoso, lo cambiante, lo mutable. La evolución de las formas perfectivas ilustra esta conceptualización del tiempo y aspecto; lo estable se expresa por medio de las formas imperfectivas, lo que cambia por las formas perfectivas. Por ende, los tiempos verbales de las lenguas románicas parecen representar cierto relativismo lingüístico; la lengua es uno de los elementos que construyen la conceptualización de la realidad extralingüística.

Referencias bibliográficas

Aerts, Simon. 2018. *Tense, Aspect and Aktionsart in Classical Latin, Towards a New Approach*, in "Symbolae Osloenses", 92, 1, pp. 107-149.

Alvar, Manuel & Pottier, Bernard. 1983. *Morfología histórica del español*. Madrid: Gredos.

Bache, Carl. 1997. *The Study of Aspect, Tense, and Action, Towards a Theory of the Semantics of Grammatical Categories*. 2nd ed. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Baranzini, L.; Ricci, C. 2015. *Semantic and pragmatic values of the Italian imperfetto, Towards a common interpretive procedure*, in "Catalan Journal of Linguistics" 14, pp. 33-58.

Baranzini, Laura. 2016. *Imparfait et imperfectivité en italien*, in "Syntaxe & Sémantique", Presses universitaires de Caen, 2016/1, nº 17, pp. 37-56.

Berthonneau, A.-M., Kleiber, G. 1993. *Pour une nouvelle approche de l'imparfait, l'imparfait, un temps anaphorique méronomique*, in "*Langages"*, No. 112, *Temps, référence et inférence* (Décembre 93), pp. 55-73.

Bertinetto, Pier Marco. 1986. *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Firenze: Accademia della Crusca.

Bertinetto, P.M., Delfitto, D. 1996. *L'espressione della progressività-continuità, un confronto tripolare (italiano, inglese e spagnolo)*, in Benincà, P., Cinque, G., De Mauro, T., Vincent, N. (eds.), *Italiano e dialetti nel tempo.* Studi di grammatica per Giulio C. Lepschy. Roma: Bulzoni, S., pp. 45-66.

Bourciez, Édouard. 1967. *Éléments de linguistique romane*. Paris : Klincksieck.

Chevalier, Jean-Claude. 1999. *L'imparfait narratif, à quel prix?*, in "Cahiers de praxématique", 32, pp. 189-210.

Comrie, Bernard. 1976. *Aspect*. Cambridge University Press.

Comrie, Bernard. 1985. *Tense*. Cambridge University Press.
Coseriu, Eugenio. 1976. *Das romanische Verbalsystem*. Tübingen: Günter Narr Verlag.
Croft, William. 2012. *Verbs, Aspect and Causal Structure. Oxford Linguistics*. Oxford University Press.
Dauses, August. 1981. *Das Imperfekt in den romanischen Sprachen*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
Dini, L., Bertinetto, P.M. 1996. *Punctual Verbs and the Linguistic Ontology of Events*, in "Quaderni del Laboratorio di Linguistica della Scuola Normale Superiore", 9/95.
Freitag, Raquel Meister. 2007. *A expressão do passado imperfectivo no portugués, variação/gramaticalização e mudança*. Florianópolis: UFSC/CCE.
García Fernández, Luis. 2004. *El pretérito imperfecto, repaso histórico y bibliográfico*, in García Fernández, L., Camus Bergareche, B. (eds.). *El pretérito imperfecto*. Madrid: Gredos, pp. 13-95.
García Fernández, L., Camus Bergareche, B. (eds.). 2004. *El pretérito imperfecto*. Madrid: Gredos.
Glessgen, Martin-Dietrich 2007. *Linguistique romane*. Paris: Armand Colin.
Gosselin, Laurent 1996. *Sémantique de la temporalité en français. Un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect*. Duculot.
Gosselin, Laurent. 1999. *Le sinistre Fantômas et l'imparfait narratif*, in "*Cahiers de praxématique",* 32. Montpellier, Pulm. pp. 19-42.
Grisot, Cristina. 2019. *Quelles bases cognitives donner aux temps verbaux ? Un compte-rendu de l'état de l'art*, in "Nouveaux cahiers de linguistique française", 33, pp. 45-79.
Gutiérrez Araus, Mª Luz. 2012. *En torno al imperfecto con valor de futuro hipotético*, in *Cum corde et in nova grammatica. Estudios ofrecidos a Guillermo Rojo*. Edición a cargo de Jiménez Juliá, T., López Meirama, B., Vázquez Rozas, V., Veiga, A. Departamento de Lingua Española. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
Harrison, Rebecca. s.a. *Learning (and Teaching) Latin Verb Tenses, Applying Second Language Acquisition Research and Analyses of Verb Uses in Context*, in "Teaching Classical Languages" 10.2, pp. 1-47.
Havu, Jukka. 1997. *La constitución temporal del sintagma verbal en el español moderno*. Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ, no. 292.
Ilari, Rodolfo *et al.* 2020. *Tense and Aspect, a Survey*, in Wetzels, W. L., Menuzzi, S., Costa, J. (eds.). *The Handbook of Portuguese Linguistics*. Chichester: John Wiley & Sons.
Irimia, Dumitru. 2004. *Gramatica limbii române*. Editura Polirom.
Labeau, E., Larrivée, P. (éds.). 2005. *Nouveaux développements de l'imparfait*. Amsterdam – New York: Rodopi.
Lyons, John. 1977. *Semantics.* Cambridge University Press.
Patard, Adeline. 2018. *L'imparfait de l'indicatif en français*, in "Encyclopédie Grammaticale du Français", 2018. Halshs-02158050.
Patard, A., de Mulder, W. 2014. *Aux origines des emplois modaux de l'imparfait. Le cas de l'emploi hypothétique et de l'emploi contrefactuel*, in "Langages" (1), 33–47.
Pérez Saldanya, Manuel. 2002. *Les relacions temporals i aspectuals*, in Solà, J. (dir.) *Gramàtica del català contemporani*. Volum 3, pp. 2624-2631.
Rohlfs, Gerhard. 1949. *Historische Grammatik der Italienischen Sprache II. Bern*. A. Francke AG. Verlag.
Rojo, Guillermo. 1974. *La temporalidad verbal en español*, in "Verba" 1, pp. 68-149.
Rojo, Guillermo. 1976. *La correlación temporal*, in "Verba" 3, pp. 65-89.
Rojo, Guillermo. 1990. *Relaciones entre temporalidad y aspecto en el verbo español*, in I. Bosque (ed.), *Tiempo y aspecto en español*. Madrid: Cátedra, pp. 17-43.
Santana Marrero, Juana. 2003. *Las oraciones condicionales, estudio en la lengua hablada*, in "Sociolingüística Andaluza" 13. Ed. 1. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
Silvestru, Elena. 2007. *Morfologia limbii române actuale*. Editura Fundației România de mâine.
Slepoy, Silvina 2017. *Usos y valores del imperfecto en francés y en español*, in "Ideas", III, 3, pp. 93-104.
Smith, Carlota S. 1991. *The Parameter of Aspect*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
von Stutterheim, C., Andermann, M., Carroll, M., Flecken, M. & Schmiedtová, B. 2012. *How grammaticized concepts shape event conceptualization in language production, insights from linguistic analysis, eye tracking data, and memory performance* in "Linguistics", 50 (4), pp. 833−86.

Tatevosov, Sergej. 2002. *The parameter of actionality*, in "Linguistic Typology" 6, pp. 317–401.
Ţâra, George Bogdan. 2014. *Les périphrases verbales avec* habeo *en latin tardif*. Paris: L'Harmattan.
Vendler, Zeno. 1957. *Verbs and Times*, in "The Philosophical Review", Vol. 66, No. 2 (Apr., 1957), pp. 143-160.
Verkuyl, Henk. 1993. *A theory of aspectuality*. Cambridge University Press.
Westerholm, David. 2010. *Las funciones del pasado en los sistemas verbales del español y del ruso*. Acta Universitatis Gothoburgensis.
Vetters, Carl. 1993. *Passé simple et imparfait, un couple mal assorti*, in "Langue Française", no. 100, pp. 14–30.
Vetters Carl. 2009. L'interaction entre sémantique et pragmatique dans l'interprétation des temps du passé en français, in Verbeken, D. (ed.). Entre sens et signification. Constitution du sens, points de vue sur l'articulation sémantique-pragmatique. Paris : L'Harmattan, p. 11-25.

QVAESTIONES
ROMANICAE VIII

Limba și literature latină

Latin Language and Literature

Florica BECHET
(Universitatea din București)

Tehnica variantelor la Tacit (*Annales* I-VI)

Abstract: (*The Technique of Variants at Tacit (*Annales I-VI*)*) In the present paper we highlight some of the modalities which pertain to style, to the manner of writing, by which Tacitus succeeds in imposing on his readers (in the first six books of the *Annales*) a certain point of view, in a way which is not at all evident. I have proposed, as the foremost method of accomplishing this goal, a so-called technique of variants. After inventoring these variants, I have tried to group them and to emphasize the effects obtained through each category.

Keywords: *Tacitus*, *Annales*, *style*, *technique*, *variants*

Rezumat: În lucrarea de față evidențiem câteva dintre modalitățile stilistice, de scriitură, prin care Tacitus, în *Annales* (studiu limitat la primele șase cărți) reușește să impună cititorilor săi un anumit punt de vedere, fără ca acest lucru să fie făcut în mod evident. Am propus, ca modalitate principală a realizării acestui lucru o așa-numită tehnică a variantelor. După inventarierea acestor variante, am încercat o clasificare a acestora și o evidențiere a efectelor obținute prin fiecare categorie în parte.

Cuvinte-cheie: *Tacitus, Annales*, *stil, tehnică, variante*

Așa cum pentru izbânzile sau înfrângerile republicii romane au existat scriitori străluciți, nici pentru povestirea epocii lui Augustus n-au lipsit talente frumoase (Titus Livius, Cremuntius Cordus, Cornelius Nepos) „înainte de a se fi lăsat cotropite de lingușire; cât timp au trăit, frica a falsificat istoria lui Nerone; după moartea lor, ea a fost urzită din uri, proaspete încă”[1]. De aceea Tacitus se angajează, după cum mărturisește în cartea I, 1 a *Analelor*, să povestească ultimele clipe ale lui Augustus, domnia lui Tiberius și a celorlalți *sine ira et studio* „fără ură și părtinire”.

Așa cum remarcă Sergiu Pavel Dan, în lucrarea *Spiritul Romei,* referindu-se la concepția istorică a lui Tacitus, el este mai ferm decât Titus Livius. Perspectiva crepusculară, tonul amar și sceptic, pesimismul taciteic, ideile ambigue despre oameni și structuri politice sunt izvorâte din evenimentele evocate, din realitățile istorice care erau astfel. Cutia Pandorei, care, suprimând vechea concordie, după cum relevă Sergiu Pavel Dan, când „oamenii nu erau stăpâniți de patimi urâte, își duceau viața fără vicii, fără crime, și, de aceea, fără pedepse sau constrângeri. Și nu era nevoie de vreo răsplată, pentru că omul, din pornire proprie, umbla pe căi cinstite” (*Ann*. III, 26). Acestui impuls

[1] Traducerea Eugen Lovinescu. Am ales această traducere pentru a fi în concordanță cu lucrarea lui Sergiu Pavel Dan. Totodată, traducerea lui Lovinescu pune foarte bine în evidență tehnica variantelor, putându-ne baza chiar și numai pe textul în română.

posesiv și egoist îi datorează dintotdeauna existența „regimurile tiranice care la unele neamuri s-au statornicit pentru totdeauna” (*Ann*. III, 26). În această perioadă orice nemernic putea să rostească vorbe de ocară, să stârnească ura împotriva oamenilor cinstiți, fără să se teamă de vreo pedeapsă, dacă ținea în brațe chipul împăratului.

Amândoi istoricii, Tacitus și Titus Livius, sunt nemulțumiți de incongruențele, nepotrivirile derutante dintre diferitele surse de informații consultate. Însă T. Livius nu face altceva decât să remarce inconvenientul, în timp ce Tacitus indică substratul nepotrivirilor, se răfuiește cu colportorii (cei care răspândesc zvonuri, știri false), precum și cu părtinitorii. Bănuiala că Drusus, fiul lui Tiberius, a fost otrăvit este respinsă de Tacitus, cu toate că *rumores* întăreau opinia sa, în general nefavorabilă, asupra lui Tiberius: „Niciun scriitor de încredere nu le întărește” (*nullo auctore certo firmantur*). Tacitus justifică acest zvon astfel: „Am crezut totuși nimerit să amintesc și de acest zvon pentru ca să am prilejul de a respinge printr-o pildă izbitoare tradițiile neadevărate, îndemnând totodată pe cititori, să nu pună mai mult temei pe zvonurile de necrezut, primite totuși cu lăcomie de mulțime, decât pe adevărul neîntinat de minciună” (*Ann*. IV, 11). Pe contemporanul lui Augustus, Titus Livius, îl interesa mai ales funcționalitatea educativă a virtuților strămoșești chemate să redreseze o ambianță infestată (devastată, distrusă) de vicii. În timp ce la Tacitus accentul cade pe capacitatea istoriei de a demasca, de a înfiera (de a condamna cu toată severitatea), de a stârni teama de judecata posterității. Această demascare se face uneori prin ceea ce s-ar putea numi „tehnică a variantelor”.

Tehnica variantelor de exprimare a lui Tacitus a constituit un subiect deschis mai multor exegeți, între care și Eugen Cizek. Tacitus, relevă Eugen Cizek, în lucrarea sa *Tacit*, s-a învederat un maestru al insinuării. Scriitorul se îndoia de multe ori sau simula dubitația și utiliza în acest scop numeroase mijloace. Mai ales pasajele obscure sunt impregnate de diferite nuanțe, ambiguități, polisemie, construcții disjunctive, dubitații, *rumores*.

Ceea ce nu s-a realizat până acum și vom încerca noi să facem în această lucrare este o ordonare și clasificare a mijloacelor folosite de Tacitus pentru realizarea lor.

1. a) Realul apare mai degrabă sugerat decât amănunțit desfășurat; astfel, scriitorul îl face pe cititor părtaș la reconstituirea faptelor, lăsându-l să aleagă una dintre variantele date, evident, atunci când Tacitus nu înclină spre una dintre ele.

b) Dubitația asupra cauzelor unui eveniment cu rezultate nefavorabile pentru Roma și poporul roman (cum ar fi moartea celor doi nepoți, Lucius și Cassius, posibilii urmași ai lui Augustus) este realizată de autor fără a se pronunța de partea vreuneia dintre cele două afirmații: ei se stinseră repede „fie de moarte bună, fie uciși de maștera lor, Livia” (*mors fato propera uel nouercae Liuiae dolus abstulit*, *Ann*. III, 3). Însă prin plasarea în final a variantei rele, care umbrește personalitatea despre care se vorbește (în cazul de față, a Liviei), cititorul rămâne cu impresia nefavorabilă. Socotim că acest lucru este realizat intenționat de către Tacitus.

2. a) În cadrul unei dubitații mai mari există și o dubitație secundară. Astfel, dubitația mare ar fi marcată de „unii spuneau” (care conține părerea bună)... „alții

spuneau" (care conține părerea proastă), iar, în cadrul ei, există dubitația „fie... fie" (*Ann*. I, 9; 10: *Hi... Dicebatur contra... siue ... seu*). Dubitația mare are aici și o valoare antitetică dată de cuvântul *contra* „dimpotrivă". Părerea bună: unii spuneau că „dragostea de fiu și nenorocirea unui stat, în care legile nu mai au nicio tărie, îl târâse la războaie civile... voind să răzbune uciderea tatălui său, îngăduise multe lui Antoniu și lui Lepidus...".

Părerea proastă: alții spuneau, dimpotrivă, că „dragostea de fiu și interesul republicii îi slujise numai de pavăză a poftei de domnie. Tânăr și fără vreo însărcinare publică, ademenise prin dărnicii pe veterani, pregătise o armată, corupsese legiunile consulului, se prefăcuse binevoitor față de partidul lui Pompei, și dobândise în sfârșit, printr-un decret al senatului fascele și pretura. Smulsese consulatul fără voia senatului și îndreptase împotriva republicii armatele ce i se încredințase spre a le îndrepta împotriva lui Antoniu". Nici în viața casnică nu era cruțat: „răpise lui Neron nevasta, întrebând în bătaie de joc pe pontifi: dacă se poate însura după datină cu o femeie însărcinată... Pe Tiberiu nu și-l luase moștenitor din dragoste sau din grijă pentru republică ci, cunoscându-i trufia și cruzimea, își căutase gloria unei nefericite comparații".

b) Și în cadrul dubitației secundare părerea nefavorabilă este plasată la urmă: Hirtius și Pansa muriseră fie că fuseseră uciși de dușmani, fie că Pansa murise din pricina otrăvii vărsate în rană și Hirtius, ucis de proprii lui soldați din îndemnul lui August (*caesis Hirtio et Pansa, siue hostile illos, seu Pansam uenenum uulneri adfusum, sui milites Hirtius et machinator doli Caesar abstulerat...* I, 10).

c) De cele mai multe ori, în varianta nefavorabilă există mai multe dubitații secundare și, în general, spațiul acordat părerilor nefavorabile este mai mare decât cel acordat părerilor favorabile. Poate de aici și concluziile trase de către exegeții lui Tacitus asupra pesimismului său.

3. Variantele sunt duble sau triple, gradate sau fără gradație.

a) Variantă triplă fără gradație: I, 62, când o altă armată romană în frunte cu Germanicus a venit să îngroape oasele celor trei legiuni ale lui Varrus distruse în pădurea Teutoburgică și Germanicus a pus cea dintâi brazdă pe mormânt, Tiberius nu l-aprobat „fie că lua în nume de rău toate faptele lui Germanicus, fie că, prin priveliștea atâtor oameni rămași neîngropați, socotea că se slăbea avântul de luptă al soldaților, fie că era de părere că demnitatea unui general, împodobit cu auguratul și cu riturile cele mai vechi, nu trebuia pătată prin atingerea lucrurilor de îngropăciune" (*seu cuncta Germanici in deterius trahenti, siue exercitum imagine caesorum insepultorumque tardatum ad proelia et formidolosiorem hostem credebat; neque imperatorem auguratu et uetustissinis caerimonis praeditum adtrectare feralia debuisse*). Din punctul de vedere al credibilității și din punct de vedere etic, cele trei variante sunt perfect echivalente.

b) Alteori, variantele triple sunt gradate, ca în I, 14 „unii... alții... cei mai mulți" (*alii... alii... plerique*), accentul căzând pe ultima dintre ele. O dovadă în plus a faptului că, aici, accentul cade pe cea de-a treia propunere care i se face lui Augustus rezultă și

din răspunsul acestuia, cu referință, în special, la ea: „unii propuneau să i se des titlul de «Mamă», alții, de «Mamă a patriei»; cei mai mulți, să i se adauge lui Tiberiu și titlul de «Fiu al Iuliei». Tiberiu repeta „că trebuie să se pună mai multă măsură în onorurile acordate femeilor. El însuși se va arăta cu aceeași măsură față de onorurile ce i se vor acorda și lui".

Și în I, 18 întâlnim o dubitație gradată: „unii... alții... cei mai mulți" (*hi... illi... plurimi*).

c) O astfel de gradație este ascendentă ca și aceea, ascendentă la nivelul sensului, din II, 6: „Arhelaus se grăbește să vină la Roma fie nebănuind viclenia, fie temându-se că, dacă s-ar crede că-și dă seama de ea, va fi adus cu forța" (*metuens in urbem properat; non ob crimina quae fingebantur, sed angore*); sau din I, 76, unde dubitația este, formal, descendentă: „unii... alții... câțiva", iar, semantic, ascendentă, pentru că părerea celor câțiva este acuzația cea mai gravă. De data aceasta, Tacitus nu aprobă varianta cea mai rea (situație rară), intervenind prin amendamentul „lucru de necrezut totuși". Deci lipsa lui Tiberius de la spectacolul dat de Drusus și Germanicus a fost răstălmăcită astfel: „Unii spuneau că nu venise, neputând suferi adunările; alții că, fiind de felul lui posomorât, se temea să nu fie comparat cu August care lua parte la spectacole în chip foarte prietenos cu toți. Câțiva pretindeau chiar că voise să dea prilej fiului său să-și arate cruzimea, atrăgându-și ura poporului" (*cur abstinuerit spectaculo ipse uarie trahebant: alii taedie coetus, quidam tristitia ingenii et metu conspirationis, quia Augustus comiter interfuisset. Non crediderim ad ostendendam saeuitiam moundasque populi offensiones concessam filio materiem, quamquam id quoque dictum est*).

d) Alteori, gradația este descendentă, ca în I, 80: Tiberius obișnuia să mențină magistrații cât mai mult timp în funcțiile lor. Părerile erau împărțite: „unii spuneau că stăruie în alegerile făcute odată de sila unei griji noi; alții, din invidie ca să nu se înfrupte prea mulți. Câțiva credeau chiar că, pe cât era de șovăitor la minte, pe atât era de șovăitor în voință" (*alii uariae traduntur, alii taedio nouae curae semel placita pro aeternis seuauisse; quidam inuidia, ne plures fruerentur; sunt qui existiment, ut callidum eius ingenium, ita anxium iudicium*). Alt exemplu este II, 38, unde, după discursul lui Tiberiu: „Cei mai mulți le-au ascultat însă, tăcând, sau cu un murmur înăbușit... Hortalus tăcu, fie de frică, fie că mai păstrase chiar și în sărăcie ceva din mândria străbună" (*Haec atque talia, quamquam cum adsensu audita ab iis quibus omnia principium, honesta atque inhonesta, laudare mos est, laudare mos est, plures per silentium aut occultum murmur excepere... Egere alii grates; siluit Hortalus, pauore an auitae nobilitatis etiam inter angustias fortunae retinens*). De la „cei mai mulți" se ajunge la unul singur, Hortalus. Acest capitol ne amintește de I, 15, prin acel murmur înăbușit al poporului, ca și de III, 11. Cuvintele lui Tiberius au fost ascultate de cei mai mulți în tăcere sau „cu un murmur înăbușit"; poporul lipsit de dreptul său de a alege „nu se plânse decât murmurând ușor" sau, în III, 11: „Niciodată poporul nu-și îngăduise împotriva împăratului mai multe murmure sau o tăcere bănuitoare". Laşitatea

poporului se putea manifesta în mai multe feluri (ambele variante sunt însă negate, ajungându-se la o tăcere acuzatoare pentru poporul însuşi).

e) Alte dubitaţii descendente se referă la personaje şi fapte secundare sau se cantonează numai la nivelul sensului: II, 42 „nebănuind viclenia sau temându-se să nu fie luat cu de-a sila, dacă ar fi părut c-o înţelege, regele sosi curând la Roma" (*ille ignarus doli uel, si intellegere crederetur, uim metuens in urbem properat*); sau „cei mai mulţi doreau stăpânirea romană, alţii domnia unui rege" (*plerisque Romanum, aliis regium imperium cupientibus*); III, 64 „... fie că unirea dintre mamă şi fiu era sinceră, fie că ura era ascunsă" (*sincera adhuc inter matrem filiumque concordia siue occultis odiis*).

4. Dubitaţia poate să aparţină tradiţiei, dar şi lui Tacitus, ca în I, 15: „aflând de moartea lui August şi de urcarea pe tron a lui Tiberiu, Blaesus întrerupse exerciţiile obişnuite în semn de doliu sau de bucurie (*ob iustitium aut gaudium intermiserat solita munia*) – şi aici varianta nefavorabilă este la sfârşit – sau în II, 22: „fie că socotea că-i era de ajuns conştiinţa faptei săvârşite, fie că se temea de invidia lui Tiberiu" (*metu inuidiae an ratus conscientiam facti satis esse*) ori în III, 30: *Idque et Maecenati acciderat, fato potentiae raro sempiternae, an satias capit aut illos cum omnia tribuerunt aut hos cum iam nihil reliquum est quod cupiant* (considerația îi aparține lui Tacitus).

După cum se vede, tehnica variantelor se manifestă şi în descrierea psihologiei personajelor (persoane individualizate sau psihologia mulţimii).

a) Psihologia mulţimii. De labilitatea sufletească a acesteia (trecerea bruscă de la o stare sufletească la alta complet opusă) – ne sugerează Tacitus – profită cei care încearcă să o manevreze: I, 28 „se bucurau şi se întristau după cum luna se lumina sau se întuneca... Drusus trimise iscoade în corturi. Chemând pe centurionul Clemens şi pe toţi cei iubiţi de soldaţi pentru purtarea lor bună, îi împrăştie printre străji, printre posturi şi păzitorii porţilor spre a-i ademeni prin speranţă sau prin frică" (*prout splendidior obscuriorue, laetari aut maerere;... spem offerunt, metum intendunt*); I, 29: „Mulţimea e fără frâu: înspăimântă sau se teme; când se teme o poţi înfrunta fără grijă. Stăpâniţi de frica superstiţiei, era timpul să li se vâre şi frica de generali, omorând căpeteniile răscoalei" (*terrere, ni paueant*); I, 65 „speriate sau răzvrătite" (*metu an contumacia*).

b) Personajele individualizate: II, 57 „Germanicus se luptă între mânie şi stăpânire de sine" (*qualem ira et dissimulatio gignit responsum*); II, 66 „şovăind între frică şi mânie (*inter metus et ira cunctatus*).

Când dubitaţia se referă la un personaj pozitiv, cea de-a doua variantă este cea favorabilă, spre deosebire de personajele negative, unde varianta a doua este cea nefavorabilă: II, 38 „Hortalus tăcu, fie de frică, fie că mai păstrase chiar şi în sărăcie ceva din mândria străbună" (*pauore an auitatae nobilitatis etiam inter angustiae fortunae retinens*); IV, 19.

5. O altă categorie de dubitaţie ar fi acele pasaje în care sunt prezentate evenimente asupra cărora autorul se pronunţă oarecum indirect, adică fără ca afirmaţia

să fie categorică, realizată cu ajutorul verbelor: *a părea, a fi posibil*: I, 3; III, 3, III, 31 „Părând că refuză, dorise totuși, ca înainte de a-și fi lepădat toga praetexta – să fie numiți «principi ai tinerimii» și desemnați «consuli»" (*necdum posita puerili praetexta principes iuuentutis appellari, destinari consules specie recusantis flagrantissime cupiuerat*). „Părând" este termenul care aparține lui Tacitus.

Părerile lui Tacitus sunt strecurate în text prin anumite cuvinte scurte, care dau cu totul alt sens și altă coloratură frazei, cum sunt: *dar, mai mult, decât, de altfel, e mai firesc, dimpotrivă*, sau prin verbe la conjunctiv.

6. a) Uneori, Tacitus intervine la sfârșit cu o frază explicativă, care exprimă propria sa părere.

b) Aceste explicații se pot găsi și între pasaje lungi în stil indirect, care exprimă diferitele păreri sau *rumores* (zvonuri). Ele pot fi detașate din text prin faptul că fraza este construită n stil direct, ca în I, 8: aici autorul intervine printr-o formulă foarte tăioasă, punând punctul pe I „Numai această formă de lingușire mai rămăsese!" (*ea sola species adulandi supererat*).

c) Afirmația lui Tacitus este, uneori, întărită prin „de fapt", autorul asumându-și răspunderea acestei afirmații, pe care o prezintă ca fiind singurul motiv real. „De fapt" este pus totdeauna în antiteză printr-o conjuncție adversativă, „însă" (*sed*), cu falsa aparență prezentată mai înainte (I, 7).

d) Afirmația lui Tacitus e, câteodată, subliniată prin folosirea persoanei I. În IV, 20, afirmația este însoțită de dubitație: „Încep deci să mă îndoiesc dacă dragostea împăraților față de unii, dușmănia față de alții, ca și toate celelalte, atârnă de noroc și de zarul nașterii sau dacă nu cumva înțelepciunea ne poate pune în măsură ca, ferindu-ne de o independență trufașă sau de o supunere nedemnă, să ne croim un drum lipsit de năzuințidar și de primejdii" (*Vnde dubitare cogor fato et sorte nascendi, ut cetera, ita principum inclinatio in hos, offensio in illos, an sit aliquid in nostris consiliis liceatque inter abruptam contumacia et deforme obsequium pergere inter ambitione ac periculis uacuum*). În III, 3 verbul la persoana I este un verb *sentiendi*: „se crede mai degrabă" (*facilius crediderim*). Și în acest caz părerea lui Tacitus este subliniată, de cele mai multe ori, prin cuvinte ca: *desigur, de fapt, într-adevăr,* termeni care relevă această părere într-un context format din *rumores*.

e) Dubitația mai este realizată și cu ajutorul sintagmelor: „nu se știe dacă" (*nec satis compertum est* – I, 5; III, 15), „rămâne de cercetat" (*integris animis diiudicandum* – III, 12).

Ambiguitatea, falsa speranță, care îi reduce sarcinile lui Tacitus, îl degrevează de greutatea unei afirmații categorice, reiese din sintagme precum: „ca și când", „ca și cum", „sub cuvânt că", „sub pretext că" (I, 6 *simulabat*; I, 7 *tamquam*, *ut*; I, 47 *ut*; III, 31 *quasi*; IV, 57 *specie*). „Ca și cum" relevă și prefăcătoria unor personaje, ca în I, 47: prefăcătoria lui Tiberius, care „... ca și cum ar fi voit să plece, își alese tovarăși, și strânse bagajele, își pregăti corăbiile" (*ut iam iamque iturus legit comites, conquisiuit impedimente, adornauit nauis*). Lui Tiberius îi găsește și merite, pe care însă nu le afirmă cu certitudine, ci le pune sub semnul probabilității (III, 31): „La începutul

aceluiași an, sub pretext de a-și căuta sănătatea, Tiberiu s-a retras în Campania... E cu putință totuși să fi plecat pentru a lăsa pe Drusus să îndeplinească singur sarcina consulatului" (*Eius anni principio Tiberius quasi firmandae ualetudini in Campaniam concessit, longam et continuam absentiam paulatim meditans, siue ut amoto patre Drusus munia consulatus solus implerat*).

O altă variantă este „poate... sau... poate" (III, 3 *seu ... seu*).

Uneori, incertitudinea, lipsa capacității de a lua o hotărâre a lui Tiberius este reală (II, 40 *Tiberius anceps cura distrahere, uine militum seruum suum coerceret an inanem credulitatem tempore ipse uanescere sinerat*).

Dubitație și, de aici, tehnica variantelor se bazează pe o realitate anume: înclinarea sufletului omenesc, în funcție de particularitățile sale, către sentimente diferite, ca în II, 71.

f) În enunțul care exprimă îndoiala, Tacitus utilizează construcțiile disjunctive ale frazei, realizate prin una sau mai multe conjuncții, ca: „sau", „sau... sau", „fie... fie", „dacă... sau" (*aut, aut... aut, seu... seu, siue... siue, an, ne... an*), printr-un cuvânt în ablativ și o conjuncție care introduce o propoziție interogativă indirectă, ca în II, 22 „din teamă de invidie sau fiindcă era încredințat că ajunge conștiința faptului împlinit" (*metu inuidiae an ratus conscientiam facti satis esset*); II, 38 „din frică sau pentru că păstra noblețea strămoșească și în vremuri de restriște" (*pauore an auitae nobilitatis etiam inter angustiae fortunae retinens*); III, 64 „din înțelegere sinceră sau din ură ascunsă" (*sincera adhuc inter matrem filiumque concordia siue occultis odiis*). Și aici, în ultimul exemplu, varianta nefavorabilă este pusă la sfârșit și ponderea ei este mai mare și prin folosirea metonimiei *occultis odiis* (pluralul pentru singular).

g) Alături de construcțiile disjunctive, istoricul utilizează antiteza în cadrul unei afirmații certe (verbul este la modul indicativ): *mos est laudare*, II, 38): cererea lui Hortalus a fost respinsă (era sărac și cerea bani pentru copiii lui) de către Tiberius, printr-un discurs: „Aceste cuvinte au fost ascultate cu semne de aprobare de cei ce obișnuiesc să laude toate faptele Împăraților, bune sau rele" (*Haec atque talia, quamquam cum adsensu audita ab iis quibus omnia principum, honesta atque inhonesta, laudare mos est ... excepere*). „Bun" și „rău", deși antitetice, sunt puse pe același plan.

O altă variantă antitetică se găsește în III, 44, cu părerea nefavorabilă la sfârșit: „Îngrijorați de soarta republicii, cetățenii buni se întristau urând prezentul și dorind o schimbare, mulți se bucurau însă de propriile lor primejdii" (*Optimus quisque rei publicae cura maerebat; multi odio praesentium et cupidine mutationis suis quoque periculis laetabantus...*).

7. De cele mai multe ori, subiectul afirmației, ca judecată de valoare, rămâne nedeterminat: „unii", „alții", „mulți", „cei mai mulți", „câțiva" (*quidam, alii, plures, plerique, pauci*).

a) Incertitudinea, dubitația se realizează în mod frecvent prin reproducerea opiniilor anonime ale contemporanilor, a zvonurilor, așa-numitele *rumores*. Adesea, opiniile anonime sunt transformate în discursuri reproduse în stil indirect. Ele sunt

semnalate prin verbe la forme impersonale: „se spunea” (*dicebatur*), „se zvonea” (*adfertur*) sau sintagme de tipul: „se răspândi zvonul”, „zvonul se lăți”, „ideea că...”, „mulți adaugă”, „locuitorii pretind”, „după unii”, „după alții”.

b) Alături de *rumores* mai există și tradiția istorică, la care Tacitus nu aderă. Părerile vulgului se opun părerilor celor cu judecată (*prudetes*), dar și acestea sunt împărțite (*Hi... Dicebatur contra...*). În interiorul zvonurilor, rumorilor, apar antagonisme. Astfel, moartea lui Augustus este urmată de discuții în contradictoriu asupra valorii morale a faptelor întemeietorului Principatului (I, 9). Unii laudă conduita lui Augustus (I, 9), alții condamnă, resping comportarea împăratului (I, 10): *uita eius uarie extollebatur arguebaturue*.

c) Adesea, Tacitus pare să încline spre una din tabere. Astfel, consemnează zvonurile că Piso ar fi deținut scrisori trimise de Tiberius, cu instrucțiuni precise împotriva lui Germanicus și că nu s-ar fi sinucis, ci că ar fi fost doborât de călăii împăratului (III, 16); adaugă însă imediat că nu subscrie la această versiune asupra sfârșitului senatorului Piso, dar că a trebuit să nu ascundă „cele povestite de oamenii care au trăit până în vremea tinereții” sale (*Quorum neutrum adseuerauerim: neque tamen occulere debui narratum abiis qui nostram ad iuuentum iurauerunt*).

Multe dintre personajele lui Tacitus sunt caracterizate parțial prin *rumores*. *Rumores* întregesc imaginea unei realități complexe, dominată de clarobscur, de nuanțe și polisemie.

Tacitus, așa cum relevă Sergiu Pavel Dan în lucrarea *Spiritul Romei*, a avut în vedere, scriind această istorie, neșansa de a se fi născut într-un veac atât de stricat (*corruptissimo saeculo*), care nu mai încurajează elanurile eroico-patriotice ale poetului epic. În IV, 32 Tacitus își motivează *Analele* astfel: „Nimeni nu trebuie să compare Analele mele cu operele celor ce scriu istoria veche a poporului roman. Ei povesteau în largi descrieri războaie însemnate, cuceriri de orașe, înfrângeri și prinderi de regi; iar înăuntru: certurile consulilor cu tribunii, legile agrare și frumentare, luptele dintre plebe și nobilime. Osteneala noastră e închisă într-un câmp mai strâmt și fără de glorie: o pace neclintită sau abia hărțuită; o viață publică jalnică și un Împărat care nu voia să mărească hotarele imperiului. Nu e totuși fără folos de a ne opri atenția asupra acestor lucruri, neînsemnate în aparență, din care însă izvorăsc adesea mari învățăminte”[1].

Iată de ce Tacitus a fost nevoit, de cele mai multe ori, să se ascundă în spatele unor păreri nedeterminate, să pară a nu se pronunța pentru niciuna dintre judecățile de valoare aparținând tradiției, să evite căderea în monotonie, impas din care a ieșit prin utilizarea într-un mod atât de subtil, de personal și de variat a tehnicii variantelor.

Referințe bibliografice

Boissier, Gaston. 1903. *Tacite.* Paris: Librairie Hachette.
Cizek, Eugen. 1974. *Tacit*. București: Editura Univers.

[1] Traducere Eugen Lovinescu (1925).

Dan, Sergiu Pavel. 1979. *Spiritul Romei. O privire comparativă asupra gândirii politice și faptei unui popor: Titus Livius, Cornelius Tacitus, Plinius cel Tânăr*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Grimal, Pierre. 2000. *Tacit.* Traducere de Gabriela Creția și Lidia Cotea. București: Editura Teora. Colecția Universitas.

Guțu, Gheorghe – Creția, Gabriela. 1995. *Cornelius Tacitus, Anale*. Traducere din limba latină, introducere și note de Gheorghe Guțu. Confruntarea textului de Gabriela Creția. București: Editura Humanitas.

Lovinescu, Eugen. 1925. *Analele lui Cornelius Tacitus. Volumul I (Domnia lui Tiberiu: cărțile I-IV)* (Ediția a III-a). București: Tipografia România Nouă.

Marin, Andrei – Barbu, N. I. 1964. *P. Cornelius Tacitus, Opere III, Anale*. Traducere Andrei Marin. Studiu introductiv și note N. I. Barbu. București: Editura Științifică.

Valy CEIA
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Un topos literar dihotomic: *laus Italiae*

Abstract: (*A Dichotomous Literary Topos:* Laus Italiae) The image of an Edenic Italic space, of which the description is often utopic, has a long tradition. Italy's topos as an ideal homeland pervades Latin literature, it's visage echoing into the present day. But as the artistic discourse is constructed, in prosperity's shadow we see the threatening signs of dissolution. Aiming intensely at the awakening of the numbed consciences, the topos knows an essence twist. In such circumstances, prosperity becomes also an index of decadence. The cohabitation – dynamic, tense – between utopian and dystopian adds a layer of dramatism that we perceive today from an elevated standpoint. My paper follows some of the literary milestones of this topos, with a particular focus on its manifestations in the Latin literature from the last half of the pre-Christian century.

Keywords: *laus Italiae*, *Latin literature*, *topos*, *dichotomy*, *eulogy*

Rezumat: Imaginea unui spațiu italic edenic, în care descripția se configurează adesea utopic, are o lungă carieră. Toposul Italiei ca patrie ideală străbate literatura latină, reflexele sale ajung, însă, până în contemporaneitate. Dar așa cum se construiește discursul artistic, în umbra prosperității deslușim amenințătoare semnele disoluției. Vizând cu intensitate trezirea conștiințelor amorțite, toposul cunoaște, ca atare, o răsturnare semnificațională. Prosperitatea în atare condiții devine și un indice al decadenței. Coabitarea – dinamică, tensionată – între utopic și distopic adaugă un dramatism pe care îl percepem azi la justa intensitate. Lucrarea mea urmărește câteva dintre jaloanele literare ale acestui topos, cu atenția focalizată îndeosebi asupra manifestărilor sale în literatura latină din ultima jumătate a veacului precreștin.

Cuvinte-cheie: *laus Italiae*, *literatura latină*, *topos*, *dihotomie*, *elogiere*

Încredințată că răspunsurile de altădată sunt adecvate și pentru noi, ce-i de-acum (*i.e.* din contemporaneitatea cititorului, oricând ar fi aceasta), una dintre problematicile romane asupra căreia revin în răstimpuri privește relația, opozitivă, dintre Roma republicană a începuturilor și Roma clasică și postclasică. Cea dintâi, clădind civilizația pe care o admirăm și azi, devine efigia existenței altitudinale; cealaltă, îndreptându-se în același ritm înspre disoluție (la fel de emblematică), ne avertizează să recunoaștem cântecul de lebădă al sfârșitului. Două modele existențiale, două atitudini față de realitate, a căror coabitare o vreme ne împiedică să distingem foarte clar un moment – *punctum a quo* – din care *illa Roma antiqua* își pierde blazonul distincției admirative: *illa*, rămânând, totuși, un reper, un etalon care să ne îngăduie să cântărim, dincolo de conjuncturi politice, binele, ca și răul vieții.

O antiteză, subiacentă în conştiinţa romanităţii clasice şi postclasice, ne înlesneşte să avem intuiţia sfârşitului Imperiului – cu toate că subiectul, ca orice aspect major al lumii, este menit să rămână *in aeternum* deschis, fără a-i desluşi cu claritate toate articulaţiile. Literatura latină revine permanent la exprimarea a două perspective existenţiale majore: simplitate *vs.* opulenţă, modestie (în sensul etimologic al termenului) *vs.* vanitate. Perspectiva este una răsturnată fiindcă – vom desluşi din tonalitatea şi din redundanţa oţioasă a scriitorilor – idealitatea existenţei se conjugă cu simplitatea, cu echilibrul vieţii, cu dreapta măsură. Aşa cum se construieşte permanent discursul artistic, în umbra prosperităţii deslušim ameninţătoare ghearele dezintegrării, în strălucirea imperială a puterii „mondiale" romane se strecoară norii ameninţători ai disoluţiei. Abaterea de la norme nu poate rămâne, în cele din urmă, fără repercusiuni. Ceea ce devine însemn major al vremurilor este coabitarea – dinamică, tensionată – între utopic şi distopic. Fragila barieră ce le separă îl obligă pe drumeţul responsabil să înainteze cu conştiinţa trează, spre a nu escamota graniţa dintre ele. Aceasta reclamă, însă, putere de judecată, detaşare analitică, forţă conceptuală; implicare, în ultimă instanţă. Or, să recunoaştem, nici vremurile vitrege, cu atât mai puţin cele prospere nu ne pun la îndemână cu generozitate atare instrumente de „calibrare" a existenţei. Ba, mai mult, atâta vreme cât societatea înaintează pe drumul drept, verificat, ele nu sunt obligatorii. Inerţia existenţială izbuteşte să fie în sine un bun sau, după caz, un dezastruos îndrumător. Responsabilă de bine, ca şi de rău (cu ce vor fi conotând acestea), imobilitatea, apatia, lentoarea în faţa dinamismului structural al fiinţei îndrumă înspre zonele ce căşună corupţia – în sensul său larg, de alunecare de la norme. În acest context vedem cum semnele certe pentru noi ale binelui devin sâmburele care alimentează răul. Dar să nu cădem în abisurile acestei ecuaţii just rezolvate, deşi în cu totul alt cadru, de către Berdiaev.

Să ne îndreptăm, în schimb, atenţia către un pasaj deconcertant, atunci când aliem descripţia paradisiacă, descinsă din spaţiul utopic al basmului, unei scrieri istorice, fie ea o cronică:

> Ieste Ţara Italiei plină, cum să zice, că o rodie, plină de cetăţi şi oraşă iscusite, mulţime şi desime de oameni, târguri vestite, pline de toate bivşuguri şi pentru mare iscusénii şi frumuseţuri a pământului aceluia, i-au zis raiul pământului, a căruia pământŭ, oraşile, grădinile, tocmélele la casile lor cu mare desfătăciune traiului omenescŭ, nu are toată lumea, supt, ceriŭ blândŭ, voios şi sănătos, nici cu căldură prea mare, nici ierni prea gréle. De grâu saţiu, vinuri dulci şi uşoare, de untudelemn mare bivşug şi de poame de tot féliul; /.../ oameni iscusiţi, la cuvântŭ stătători, peste toate neamurile, la războaie neînfrânţi, neamăgei, blânzi, cu oamenii streini dintr-alte ţări nemăreţi, îndată tovaroşi, cum ar fi cu ai săi, cu mare omenie, supţiri. (Costin 1979, 87).

Evident, zugrăvirea în atare coordonate a teritoriului italic surprinde prin dimensiunea idilică, mai mult, prin crearea unui spaţiu aflat în proximitatea lumii basmului, or, pe alocuri, rupt din aceasta. Descumpăniţi, poate, să nu ne grăbim însă cu

catalogările și, pentru o dreaptă cumpănire, să procedăm, alert, la o incursiune diacronică.

Astfel, pentru lectorul literaturii latine, imaginea evocă viguros elogiul Italiei pe care Vergilius îl realizează în cartea a II-a a *Georgicelor* (v. 136-176), unde excursul poemului didactic, înscris perfect în economia textului, nu face decât să potențeze elemente semnificaționale de forță ale întregii opere. Nu voi stărui asupra unei analize detaliate a zugrăvirii de către Poet a tărâmului italic, *Saturnia tellus* (*Georg.*, II, 173), el a fost de-a lungul vremii de nenumărate ori decriptat. Voi observa, în schimb, pentru cadrul acestei lucrări, perechile antitetice și, pe alocuri, paradoxale din care se clădește descrierea. Dintre acestea, iese în evidență, firește, abundența roadelor pământului, în pofida oricăror practici agricole. Singur acest sâmbure ideatic are darul de a ne vorbi despre ținutul saturnic unde locuitorii sunt răsplătiți de către zei pentru virtutea lor desăvârșită. Topos al literaturii antice, mitul vârstei de aur adună toate aceste însemne ale relației de reciprocitate (*do ut des*) stabilite între zeul ce revendică calități fără cusur și oamenii care sunt recompensați, în contrapondere, cu darurile pământului, fără vreun efort din parte-le. Balansarea între 1. perspectiva sinoptică și 2. privirea focalizată rând pe rând asupra elementelor separate, 3. reliefarea discrepanțelor și, mai ales, 4. așezarea unei bariere clare (pentru care este responsabilă *at*, cea mai puternică dintre conjuncțiile adversative) între Italia și restul lumii, fac să nu existe chip ca vreun loc de pe pământ să se compare în frumusețe și bunăstare cu Italia: *nec... laudibus Italiae certent* (*Georg.*, II, 138).

În ocurență cu perspectivele deschise de poetul mantuan însuși, ceea ce rezultă este o lume ideală într-un univers la rându-i paradisiac, precum într-un eon saturnic. Ca atare, în loc să amendăm gândirea prea exaltat idealistă a cronicarului român, vom recunoaște într-o atare structură retorică și o delicată, generoasă formă de elogiere a unui ilustru predecesor literar. De altminteri, citatul omagial face carieră deja în literatura antică. Dincolo de imaginea pe care acesta o actualizează, reflexul său puternic este acela de a arăta reverența pe care un autor o bine-merită. Iar dacă Miron Costin a avut drept model excursul vergilian, poetul mantuan a descoperit, la rându-i, în opera antecesorului său Varro, *De re rustica* (I, 2), apărută cu trei–patru ani înaintea *Georgicelor*, elementele dinamice prin care să nemurească Italia. Așa cum literatura critică a evidențiat deja, acolo surprindem antiteza dintre Italia și alte țări glorificate pentru rodnicia lor, Varro fiind reperul artistic pentru poetul mantuan, într-un mod pe care „cărunta vechie cinstită" îl socotea nu doar firesc, ci și obligatoriu. Exuberanța mândriei patriotice – în sensul său autentic, nealterat – se compune aici în jurul unei succesiuni de interogații retorice, elogii intrinseci ale patriei: *Vos, qui multas perambulastis terras, ecquam cultiorem Italia vidistis? [...] quod far conferam Campano? quod triticum Appulo? quod vinum Falerno? quod oleum Venafro?*[1] Pasajul abundă, vedem chiar din această frântură textuală, de un retorism clădit pe conștiința fermă a bogăției și frumuseții locurilor acestora saturnice, aflate sub proteguirea zeilor.

[1] „Voi, care ați străbătut multe ținuturi, oare ați văzut vreunul mai îngrijit decât Italia? [...] ce grâu se compară cu cel din Campania? ce vin e mai bun decât Falernul? ce ulei mai bun decât Venafrul?" (trad. m.).

Enumerarea produselor vegetale și animale coincide la cei doi scriitori. Deosebirea ține de atitudinea stilistică: o descriere eminamente poetică la Vergilius, alta utilitaristă la Varro – dar nevăduvită nici ea de amprenta retorică, conferind o căldură aparte.

Vizând cu intensitate trezirea conștiințelor amorțite ale congenerilor, toposul Italiei ca patrie ideală[1] revine și la poeții congeneri lui Vergilius, Propertius ori Tibullus, statornicindu-se astfel pe deplin în literatura latină. Într-un efort conjugat de resuscitare a orgoliilor civice și de reclădire a Romei altitudinale, împăratul își aliază marii creatori – pe Vergilius, Titus Livius, Horatius, Propertius –, socotindu-i ostași destoinici, în felul lor, în această crâncenă luptă spirituală[2]. Transformând, cu sprijinul scriitorilor valoroși ai vremii, acțiunea de revitalizare a vechilor virtuți romane în politică de stat, Augustus a căutat să reînvie în conştiinţe perceperea verticală a vieţii. Strategia ne apare firească, obligatorie chiar, azi, însă ea trebuie privită în contextul său – a doua jumătate a veacului I a. Chr. –, când circulația operelor literare și accesul la acestea are cu totul alte coordonate, dar și într-o societate percepută superficial drept pragmatică și mercantilă.

Acum, așadar, o perioadă de emulație spirituală, preocupată de resuscitarea moralității de odinioară, o spun din nou, își compune și Propertius *Elegiile*. Astfel, după aproximativ șapte ani de la scrierea *Georgicelor*, tema Italiei ideale reapare într-una dintre elegiile sale: III, 22. Configurată antitetic[3], ea este însă diluată prin excesul de reflexe mitologice, element specific alexandrinilor. Poezia properțiană declară deschis omagiul recunoscător față de regiunea natală, patria care a adus pe lume făptura poetului. Prin opera fiului Umbriei, gloria poetică personală se răsfrânge asupra unei

[1] Contrazicând flagrant însăși noima etimologică a conceptului de *patrie – terra patria* „pământul strămoşesc" –, o cinică sentență decretează: *Ubi bene, ibi patria*. Amprentele ei intensive sunt încă mai puternic reliefate la Cicero: *Patria est,* ***ubicumque*** *est bene* (*Tusculanae disputationes*, V, 37, 108). Oratorul roman citează de fapt din tragedia palliata *Teucer*, a lui Pacuvius, pentru care manifestă o admirație declarată: „licet dicere et Ennium summum epicum poetam [...] et Pacuvium tragicum et Caecilium fortasse comicum" (*De optimo genere oratorum*, I, 2). Regăsim ideea și la Publilius Syrus: *Patria est, ubicumque bene vixeris.* (*Sententiae*, 545). Adverbul de loc *ubicumque*, secondat de *est*, intensiv prin reluare, lărgește la extrem limita spațială, anulând orice rigori morale pentru stabilirea patriei. La mijlocul secolului I a. Chr. (cel asupra căruia se oprește cu deosebire această lucrare) *bene erat Romae*, așa încât nu surprinde faptul că, dacă în 70-69, la ultimul cens republican, au fost înregistrați 910.000 de cetățeni, în 28 a. Chr. (așadar în pragul principatului augustan) existau 4.063.000 de cetățeni. Am urmărit tangențial acest aspect, al dobândirii cetățeniei, într-un articol privitor la perspectivele deschise de discursurile juridice ciceroniene. În plan literar, statistica de mai sus nu face decât să potențeze *adevărul poeților* (Perkell 1989), chiar dacă fidelitatea reprezentării este obnubilată puternic de exuberanța paradisiacă a viziunii scripturale.

[2] Sintagma ce îi reunește, aceea de scriitori de curte, nu are tangență semantică în vreun fel cu semnificația sa actuală, total degradată. Cunoscătorii universului cultural roman cunosc prea bine acest fapt, nu insist aici asupră-i, o temă în sine. Trebuie, totuși, subliniat alert: nu obediența, ci valoarea artistică dicta includerea unui scriitor în șirul celor vrednici să slujească politica imperială. Pe de altă parte, rolul cu care îi învestește împăratul este dintre cele mai nobile: revigorarea altitudinii spirituale romane.

[3] Cu forța ei sugestivă, dar, mai ales, datorită impactului imediat și direct, antiteza este o figură dilectă a literaturii din această perioadă. Cât privește efectul ei retoric, lucrurile sunt evidente.

întregi colectivități aflate într-unul dintre momentele esențiale ale istoriei sale.[1] Spațiul italic care ni se înfățișează e un veritabil loc paradisiac. Utilizat anaforic, *hic* „aici" subliniază unicitatea ținutului. În fond, Vergilius însuși recurge la *hic* și/ sau *hinc* „de aici" spre a configura întâietatea ținutului. Dincolo de descripție[2], e de remarcat un fapt pe care, de altminteri, pasionații de poezie îl cunosc: nu o dată, tocmai în atare elemente de „rang secund" ale lexicului și ale gramaticii, în general, rezidă forța pe care o emană textul. Găsindu-și resursele în elemente aparent văduvite de energie semantică, discreția și forța se conjugă în marea poezie.

Glorificarea patriei se intensifică și se nuanțează odată cu cartea a IV-a properțiană. Ni se conturează aici un spațiu referențial exemplar, fie evocând altitudinea spirituală a Romei de odinioară (IV, 1), fie elogiind o matroană, dispărută prea devreme (IV, 11), fie reînviind trecutul ca etalon de civism (IV, 4), fie recurgând la eposul mitologic (IV, 2), *e.g.* Modele, fiecare în felul său, pentru contemporaneitatea ce percepe drept vetuste tocmai valorile care au înălțat Roma, din oameni de pripas pe coline dezgoline, elegiile cărții a IV-a devin un manifest al iubirii de patrie, când discret, când pătimaș. Acesta e cadrul în care Propertius creează și poemul ce deschide cartea a IV-a a *Elegiilor*. „Poem ciudat în mai multe privințe", cum îl califică Georges Dumézil (1993, 212), acesta se dovedește, în flagrant contrast cu aparenta simplitate a limbajului și a imaginilor, un text de o mare densitate ideatică, ale cărui trimiteri se dovedesc inepuizabile[3]. Într-un tablou dihotomic, simplitatea cuceritoare a Romei de odinioară se întâlnește cu opulența prezentului:

Hoc, quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est,
Ante Phrygem Aenean collis et herba fuit;
Atque ubi Navali stant sacra Palatia Phoebo,
Evandri profugae concubuere boves.
Fictilibus crevere deis haec aurea templa,
Nec fuit opprobrio facta sine arte casa;
[...] Curia, praetexto quae nunc nitet alta senatu,
Pellitos habuit, rustica corda, Patres.[4]

[1] Nu altminteri vede menirea scriitorului Cicero însuși. Secvențele din *Pro Archia poeta* ce subliniază rolul scriitorului în nemurirea actelor glorioase (VI, 12-XII, 26) constituie un element nodal în structura discursului, dar și în creionarea adevăratei mentalități romane, răzlețită de clișeele de percepție ce încă o sufocă.

[2] Marc Dominicy (2010) ne oferă o lecțiune asupra poemului properțian în discuție. Pe urmele, poate, ale interpretării lui Dumézil (1993, 213-227) asupra elegiei romane (Prop., *Elegiae*, IV, 1, text pe care îl voi invoca, de asemenea), cercetătorul belgian întreprinde o dinamică analiză a poemului. Dar ambiguitățile textului, lecțiunile sale multiple au dat naștere la nenumărate *cruces intrepretum.* Analizând această dimensiune a operei properțiene, Matthew S. Santirocco (2002, IX) scrie amuzat-ironic: *Quot editores, tot Propertii.*

[3] Nu poate fi trecută cu vederea ironia subtilă a lui Dumézil, care își intitulează subcapitolul dedicat analizei primelor 32 de versuri *Comentariu complet*, titlu subminat de chiar analiza întreprinsă.

[4] *Elegiae*, IV, 1, 1-6, 11-12: „Străine, tot ceea ce vezi aici, pe unde se întinde măreaţă Roma/ Înaintea frigianului Eneas era doar iarbă şi coline./ Şi unde se înalţă, pe Palatin, templu pentru Neptun Corăbierul/

Între două forme verbale „forte” – *est* și *fuit* – se derulează întregul traseu. În fapt, între prezent și perfect se desfășoară această elogiere a istoriei Romei, între aceste două registre verbale puternice curge întreaga istorie. Element intrinsec de comparație, aflat chiar sub ochii vizitatorului, prezentul viu este contrabalansat de construcțiile forte – succesiune de predicate la indicativ perfect: *fuit (collis et herba)*, *concubuere, crevere, fuit (opprobrio), habuit*. Forma verbală a acțiunilor încheiate, asupra cărora nu mai poți interveni, induce în context o doză consistentă de nostalgie. E un sentimente ce rezidă nu doar din substanța acestor predicate ce actualizează, dramatic, trecutul, ci și din istoria relatată de către ghidul *ad hoc*. Într-un joc permanent trecut-prezent, grație acestei incursiuni prin Urbe se clădește treptat un arsenal imaginativ capabil/ dornic să destructureze amorțirea spirituală și inerția existențială.

Reflecțiile poetului, devenit conjunctural ghid, constituie un vector al devenirii altitudinale și nu simple reverii ale unui plimbăreț. Străbătând agale strălucitoarea cetate augustană, poetul așază în oglindă două realități, contrapuse: Roma republicană, a începuturilor, de o mișcătoare naturalețe, și Roma imperială, contemporană, *ditissima terra*, în care opulența dobândește accente stridente. Actualizarea trecutului se metamorfozează într-un indiciu major ce provoacă declinul individului și prăbușirea societății. Antinomia are totodată darul de a atrage luarea-aminte asupra fundamentelor existențiale perene, a responsabilității individuale în efortul civic conjugat pentru progres, dar și asupra justei înțelegeri a evoluției, ce nu e înlănțuită în chip imperativ de prosperitatea materială. Câtă vreme romanii își jalonau existența conform principiului complex al virtuții, viața a înaintat ferm și demn. Nu individul, ci cetatea, nu sinele, ci celălalt impulsionează existența vrednică. Îți poți procura binele personal atâta vreme și numai dacă acționezi pentru binele celuilalt.[1] Istoria ne pune la îndemână exemple, confirmând bunele principii romane. Lecția supremă a romanității este aceea a implicării, a raportării critice, a coeziunii planurilor ființei. Vizionar, Propertius – mai mult decât ceilalți scriitori invocați, poate – ne avertizează că raportarea la realitățile înalte de odinioară e un imperativ ontologic fundamental. În relația utopic-distopic care se instituie, cititorul însuși este implicat direct, într-un efort de reflecție asupra elementelor fundamentale ale existenței. Ne trezim astfel responsabili, la rându-ne, pentru *ce va fi*. Efectul Simmel, cum a fost acesta denumit la două milenii distanță,

Se tolănea odinioară cireada lui Evandru./ Aceste temple aurite au fost durate în locul unor zei din lut,/ Care nu se ruşinau de bordeiul simplu./ [...] Curia, ce străluceşte mândră de toga pretextă,/ Avea bătrâni dintr-o bucată, îmbrăcaţi în piei” (Propertius 1992, 114).

[1] Realitatea vieţii noastre individuale dobândeşte sens deplin şi valoare – ne încredinţează Propertius – numai în măsura în care e dedicată cetăţii şi comunităţii şi, în acelaşi timp, se leapădă de atributele exacerbate ale eului. Cu două veacuri înaintea gândirii creştine, definind virtutea, Lucilius dă formă celei mai admirabile forme de existență. A acționa permanent gândind la celălalt s-a dovedit o cale sigură înspre evoluția materială, dar, nu mai puțin, și spirituală a societății romane. Semn cert al marilor scriitori, sensul conferit virtuții de către Lucilius cu aproape două veacuri înaintea eonului creștin nu și-a pierdut nimic din forța semnificațională. A proba virtutea înseamnă „să vrei întâi binele patriei, apoi pe al celor din jur şi de-abia în al treilea rând, şi ultimul, binele propriu” (trad. m.):

Commoda praeterea patriai prima putare,
Deinde parentum, tertia iam postremaque nostra.

poate fi lesne identificat odată cu *pax Romana* în literatura acestei perioade, emblematică și în plan sociologic.

Constantă a literaturii latine ce dobândește rol (și) propagandistic, elogierea patriei jalonează adesea un teritoriu ce evadează din chingile realului. Însă tocmai în acest fel – prin disponibilitatea expresivă ale cărei latențe ideatice sunt uriașe – ea devine mai vie. *Ceu cursores*, Varro, Vergilius, Propertius, Tibullus, Grattius, Plinius Secundus, Rutilius Namantianus – ca să invoc aici doar câteva nume – preiau, nuanțează, personalizează *laus Italiae, Saturnia tellus*[1]. În felul acesta se configurează, în lumea realității textului, ceea ce Christine Perkell (1989) denumește *the poet's truth*, în interpretarea sa la opera vergiliană. Dar adevărul, de ce n-ar fi adevărul țesut tocmai în șirul descrierilor celor mai rupte de realitate? Istoria însăși este, ea, aceeași cu realul? Fără să cădem în reflecții, de la un punct abisale, asupra relației istoriei cu realul, să ne întrebăm, totuși, nu în grilă filosofică, ci literară, ce va fi însemnând realitatea, ce, adevărul.[2] Universitarul și, deopotrivă, romancierul englez Malcolm Bradbury evidențiază acest însemn al literaturii în *Nota autorului* la romanul *Un om al istoriei*:

> Ficțiunea de față îi este dedicată lui Beamish pe care, în drum spre cine știe ce conferință, l-am întâlnit ultima oară pe aeroportul din Frankfurt, întrebând de la un ghișeu la altul despre bagajul său, din nefericire urcat în alt avion decât el. Ea este integral o invenție, cu aproximări iluzorii în privința realităților istorice, cum de altfel este și istoria însăși. Nu numai că Universitatea din Watermouth, care apare aici, nu are nici o asemănare cu adevărata Universitate din Watermouth (care nici nu există) sau cu vreo altă universitate, dar nici anul 1972, care apare pomenit, nu are vreo legătură cu adevăratul 1972, care oricum a fost o ficțiune ș.a.m.d. Cât despre așa-zisele personaje, nimeni, în afara celorlalte personaje ale cărții, nu le cunoaște, și nici măcar acelea foarte bine; ele sunt pure invenții, la fel ca și intriga la care participă mai mult decât cu persoana lor. Iar eu nu zburam spre nici o conferință mai deunăzi; sau, dacă totuși zburam, nu era nimeni în avion cu numele de Beamish, care, desigur, în acest caz, nu și-a pierdut nici un bagaj. Tot restul, se înțelege, e numai adevăr. (Bradbury 1991, 6).

Să adăstăm, așadar, pentru scurtă vreme tot în această zonă ce se găsește pe nisipuri mișcătoare – *i.e.* acolo unde cea mai adâncă certitudine este curând frântă de nesiguranța celui ce pășește în subterana interpretării artistice, doar ea suverană în marea literatură –, depășind, însă, teoriile clasice, aristotelică sau cea platoniciană despre artă. Parafrazând un celebru silogism, Alberto Manguel scrie romanul intitulat (sub formă de premisă majoră) *Toți oamenii sunt mincinoși*[3], dar care concentrează în

[1] Ennius utilizează, se pare, cel dintâi sintagma ce va face carieră, devenind, însă, emblemă vergiliană: *Saturnia terra* (cf. Varro, *De lingua latina*, V, VIII).

[2] Și acum – ca de fiecare dată, mă grăbesc să adaug – fără sprijinul literaturii eline orice discuție e lipsită de consistență. Ca atare, depășind zone gnoseologice de mare densitate conceptuală, am ales calea literaturii, ce le înglobează și le împrumută aparența simplicității.

[3] Firește, cunoscătorul *Psalmilor* biblici identifică aici un verset pe care, de altminteri, Manguel îl așază drept motto al romanului: „Mi-am spus atunci, în grabă, toți oamenii sunt mincinoși." (*Psalmii* 116: 2). În ansamblul său, romanul urmărește tocmai relația aceasta dinamică, de la un punct contradictorie, pe care

dedicație o afirmație paradoxală: „Lui Craig Stephenson, cel care nu minte niciodată.” Textul în ansamblul său dezghioacă relația dinamică, mereu nesigură, dintre realitate și ficțiune, dintre fațetele multiple ale aceleiași realități. „Aparența și realitatea literaturii”, ca să o parafrazez pe Monica Spiridon (1984, 66 ssq.), se încheagă din zone ce glisează permanent între realul „cel mai adevărat”, riguros identificabil senzorial, și evanescența lucrurilor în realitate. Granița dintre adevăr și plăsmuire are contururi fluctuante, ne asigură Manguel, forța adevărului iscându-se uneori tocmai în pliurile celei mai clare irealități. A zugrăvit poetic, dar și teoretic acest suprem adevăr – dintr-un lung șir de scriitori – Roberto Juaroz [1987], solicitând disponibilitățile noastre latente în a accepta că realitatea, fundată pe real, se țese în și din zonele impalpabile ale ființei. E unul dintre motivele care ne obligă la reconsiderarea literaturii, acceptându-i o puternică dimensiune ontologică.

Să ne întoarcem atunci, cu mai mare încredere, către descripția de un pitoresc edenic ce a prilejuit acest excurs. Fixat în elementele sale de rezistență de către Vergilius, motivele elogiului Italiei paradisiace depășesc – modificate, amplificate, adaptate – spațiul literaturii latine.[1] Un ținut utopic, în fond, nu este nicidecum reflexul imaginației sterile, ci el antrenează ființa tocmai în efortul de a substitui idealului realul: „Marea misiune a Utopiei este de a face loc posibilului ca opus unei acceptări pasive a stărilor de lucruri existente în prezent. Ea este gândire simbolică, aceea care învinge inerția naturală a omului și-l dotează cu o nouă aptitudine, aptitudinea de a remodela continuu universul său uman.” (Cassirer 1994, 92). Deși corectă, am eludat, însă, o atare elucidare interpretativă acum, pășind alături de scriitorii latini ai perioadei augustane spre a desluși, în parte, resorturile malefice ale binelui. În egală măsură, modalitățile în care se configurează, se propagă, se metamorfozează, se redimensionează toposul *Saturnia tellus* sunt tot atâtea căi de reflecție asupra forței literaturii de a ne extrage din inerția habitudinilor noastre, obligându-ne să ne regândim permanent universul[2]. Firește, iubindu-și cititorul, literatura autentică nu e atât de bună cu noi, încât să ne ofere aprioric soluții. Ea implică, solicită, chinuie; e șansa ce ni se oferă spre a înțelege.

Referințe bibliografice

Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., Watt, I. 1982. *Littérature et réalité*. Éditions du Seuil.

o presupune adevărul. Imaginea personajului central, absent, se articulează din amintirile cunoscuților despre acesta: fiecare dezvăluie o altă perspectivă, destule dintre acestea contradictorii. Astfel, personalitatea eroului se construiește, în cele din urmă, *dincolo* de suma imaginilor despre acesta, aglutinându-le.

[1] *Italia illustrata* a lui Flavio Biondo, *Italienische Reise* a lui Goethe, *La Italia* a lui Gheorghe Asachi, *A Letter from Italy* a lui Joseph Addison probează interesul admirativ stârnit mereu de către *Saturnia tellus*.

[2] În alt context, Jean Ladrière (*L'articulation du sens*, apud Koninck 2001, 182) analizează percutant această transgresare din planul concretului în cel al invizibilului, arătând că a lăsa cunoașterea noastră doar în seama ochilor înseamnă a ne văduvi de sensul major al existenței; QED.

Bloch, Raymond, Cousin, Jean. 1985. *Roma şi destinul ei. I-II*. Traducere şi note de Barbu şi Dan Sluşanschi. Bucureşti: Editura Meridiane.
Boriaud, Jean-Yves. 2001. *Histoire de Rome*. Paris: Fayard.
Braudel, Fernand. 1994. *Gramatica civilizaţiilor. I-II*. În româneşte de Dinu Moarcăş. Bucureşti: Editura Meridiane.
Camus, Michel. 2002. *Transpoétique. La main cachée entre poésie et science*. Montréal: Les Editions Lettres Vives, Trait d'Union.
Cassirer, Ernst. 1994. *Eseu despre om. O introducere în istoria filozofiei umane.* Traducere de Constantin Coşman. București: Humanitas.
Curtius, Ernst Robert. 1970. *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*. În româneşte de Adolf Armbruster. Cu o introducere de Alexandru Duţu. Bucureşti: Editura Univers.
Deremetz, Alain. 1995. *Le miroir des muses. Poetiques de la reflexivité à Rome*. Lille: Presses Universitaires de Septentrion.
Dominicy, Marc. 2010. *L'élégie III, 22 de Properce. Propositions pour une nouvelle édition critique*, in „L'Antiquité Classique", 79, pp. 137-162, disponibil și online: https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_2010_num_79_1_3770; accesat ultima dată în 11. VIII. 2019.
Dumézil. Georges. 1993. *Mit și epopee*, vol. I, II, III. Traducere de Francisca Băltăceanu, Gabriela Creția, Dan Slușanschi. București: Editura Științifică.
Habinek, Thomas N. 1998. *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
Juarroz, Roberto. [1987]. *Poésie et Réalité*. Traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson. Les Editions Lettres Vives, Collection Terre de Poésie.
Konick, Thomas De. 2001. *Noua ignoranță și problema culturii*. Traducere de Mihaela și Ion Zgărdău. Timișoara: Editura Amarcord.
Lowrie, Michèle. 2009. *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford University Press.
Perkell, Christine. 1989. *The Poet's Truth. A Study of the Poet in Virgil's* Georgics. University of California Press. Disponibilă și online la UC Press E-Books Collection, 1982-2004: https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft88700889&brand=ucpress; accesat ultima dată în 15. IX.2019.
Santirocco, Matthew S. 2002. *Reading Propertius*, in *Propertius in Love. The Elegies*. Translated by David R. Slavitt. With a Foreword by Matthew S. Santirocco. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
Spiridon, Monica. 1984. *Despre „aparența" și „realitatea" literaturii*. București: Editura Univers.

Surse:

Bradbury, Molcolm. 1991. *Un om al istoriei*. Traducere de Gabriel Gafița. Bucureşti: Editura Univers.
Costin, Miron. 1979. *Letopiseţul Ţărâi Moldovei. De neamul moldovenilor*. Ediție îngrijită de P. P. Panaitescu. București: Minerva.
Manguel, Alberto. 2012. *Toți oamenii sunt mincinoși*. Traducere de Bogdan-Alexandru Stănescu. București: Baroque Books & Arts.
Propertius. [1999]. *Elegies*. Edited and translated by G. P. Goold. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
Sextii Propertii. 1992. *Opera omnia*. Ediție îngrijită, text stabilit, cuvânt înainte, traducere în metru original şi note de Vasile Sav. București: Univers.
Tibullus, Albius. 1988. *Albius Tibullus și autorii Corpusului tibulian*. Ediție îngrijită, text stabilit, cuvânt înainte, traducere în metru original și note de Vasile Sav. București : Editura Univers.
Varro, Marcus Terentius. 1978. *Économie rurale.* Tom I. Texte établi, traduit et commenté par Jacques Heurgon. Paris: Les Belles Lettres.

Theodor GEORGESCU
(Universitatea din București)

Simbioza formelor de guvernământ în Roma antică în viziunea lui Polybios

Abstract: (*The Symbiosis of the Forms of Government in Ancient Rome and Their Recovery in a Modern Age*) The main forms of government in Greece (monarchy, tyranny, aristocracy, oligarchy, democracy and anarchy) were synthesized in an almost perfect symbiosis in the Roman world when the Roman republic was established. This was the vision of the Greek historian Polybios in the 2nd century BC, captured by the Romans after the conquest of Greece. However, he quickly became an admirer of the Roman power and composed a "pragmatic" History in which he proposes to explain the miracle by which Rome, in less than 53 years (220 and 168 BC), imposed its power over the world known by then. This theory of governing forms, known as *anakyklosis*, has been dealt with by the historian in the sixth book of his *Histories*, apart from the rest of the events. He considers that each of the six forms of government has three moments (ascension, apogee and decline) and that the transition from one to the other occurs naturally. Rome in turn succeeded in stopping this cyclicality and imported only the three forms of "good" government (monarchy, aristocracy, democracy). Rome has transformed them into levels of power that are controlled by each other in order not to exhaust a slip. From this Roman synthesis it is also derived the political system of European democracies.

Keywords: *Rome*, *Polybios*, *anakyklosis*, *forms of government*, *democracy*

Rezumat: Formele de guvernământ specifice ale Greciei (monarhia, tirania, aristocrația, oligarhia, democrația și ohlocrația) au fost sintetizate într-o simbioză aproape perfectă în lumea romană odată cu instaurarea republicii. Aceasta era viziunea istoricului grec Polybios în sec. al II-a a.Chr., capturat de către romani după cucerirea Greciei. El s-a transformat însă repede într-un admirator al puterii romane și compune o Istorie „pragmatică" în care își propune să explice miracolul prin care Roma, în mai puțin de 53 de ani (220 și 168 a.Chr.), și-a impus puterea asupra *oicumenei*. Această teorie asupra formelor de guvernământ, cunoscută cu numele de *anakyklosis*, a fost tratată de către istoric în cartea a VI-a a *Istoriilor*, separat față de restul evenimentelor. El considera că fiecare din cele șase forme de guvernământ are trei momente (ridicare, apogeu și declin) și că trecerea de la una la alta se face în mod natural. Roma în schimb a reușit să oprească această ciclicitate și a importat doar cele trei forme de guvernământ „bune" (monarhia, aristocrația, democrația), pe care le-a transformat în nivele de putere care se controlează între ele, astfel încât să se evite pentru totdeauna vreun derapaj. Din această sinteză romană provine și sistemul politic al democrațiilor europene.

Cuvinte-cheie: *Roma*, *Polybios*, *anakyklosis*, *forme de guvernământ*, *democrație*

Pentru a vedea bine un lucru este adesea nevoie să te afli mai departe de el. Pentru a înțelege schimbările profunde prin care Roma a ajuns în vremea Republicii să domine întreaga lume cunoscută a fost nevoie nu de un autor roman, ci de un grec, Polybios, ajuns la mijlocul secolului al II a.Chr. la Roma ca sclav, deportat împreună cu alți

ostatici, după ce se aflase de partea „moderaților" în timpul conflictului dintre Perseus, regele Macedoniei, și romani (172 a.Chr.). Suspect în ochii romanilor, deși el era adeptul unei politici moderate, fără ostilitate față de Roma, Polybois a fost „extras" din Grecia (167 a.Chr.) și „relocat" printre romani, unde, însă, va avea o soartă diferită față de ceilalți greci exilați. Cunoscut pentru calitățile sale intelectuale, el intră în „cercul Scipionilor" și leagă o prietenie în special cu Scipio Aemilianus, învingătorul lui Perseus. Cu timpul devine admiratorul puterii romane, care-i schimbase destinul, și decide să-și consacre restul vieții redactării unei *Istorii* în care să explice publicului de limbă greacă extraordinara reușită a poporului roman. Interesul pentru o asemenea lucrare i se părea de la sine înțeles: (Plb. 1.1.5) „căci care om ar putea exista așa de nechibzuit sau de nepăsător, care să nu dorească să cunoască în ce chip și prin ce fel de constituție (πολιτεία) a fost luată sub stăpânire aproape toată lumea în mai puțin de cincizeci și trei de ani[1] și a căzut sub o singură stăpânire, aceea a romanilor?".[2]

Primele două cărți ale *Istoriilor* constituie un preambul pentru această perioadă propusă spre cunoaștere, adică primul război punic și urmările sale, care acoperă perioada dintre 264 până în 220 a.Chr. Următoarea perioadă, anii 220-216 a.Chr., este tratată în cărțile III-V, o perioadă decisivă, care afectează totalitatea Oikumenei. Cartea a VI-a este însă un moment de respiro în relatarea evenimentelor, fiind o digresiune pe care autorul o consideră obligatorie pentru înțelegerea cauzelor evenimentelor. El arătase încă de la început că cel mai folositor rod pentru cititori este ca aceștia să afle cum și prin ce fel de constituție aproape toate țările de pe pământul locuit au căzut sub puterea romanilor. Perioada în care trăiește îi apare lui Polybios hotărâtoare în atingerea acestui obiectiv prin transformările pe care le suferă regimul de organizare al puterii romane. Cititorul va fi încântat, este convins autorul, să afle cauzele profunde (αἰτίαι) ale evenimentelor, iar dintre acestea structura constituției unui stat era socotită de autor drept cea mai importantă cauză pentru reușita unei acțiuni.

În lumea greacă era nu doar ușor de povestit trecutul, ci și de intuit viitorul, căci putea fi dedus din trecut, odată ce formele de guvernământ erau clare și aveau o succesiune previzibilă. Polybios afirmă însă că altfel stau lucrurile în cazul romanilor, unde există o „varietate a constituției" (Plb. 6.3.3 ποικιλία τῆς πολιτείας) și, prin urmare, nu poate fi descris ușor nici prezentul și, cu atât mai puțin, de prezis viitorul.

În lumea greacă, rezumă Polybios tradiția de până la el, se considera că există trei forme de constituții: regalitatea (βασιλεία), aristocrația (ἀριστοκρατία) și democrația (δημοκρατία). Autorului nu-i este însă clar dacă acestea sunt singurele forme posibile sau dacă sunt cele mai bune. Îi apare lămurit că cea mai bună nu ar putea fi, căci o asemenea constituție ar trebuie să îmbine caracteristici ale fiecăreia din cele trei, așa cum o dovedește regimul politic instituit de către Licurg la Sparta. Experiența altor cetăți arată că împărțirea tripartită este insuficientă pentru a acoperi întreaga varietate a formelor de guvernământ.

[1] *Sc*. între 220, adică primul contact dintre romani și macedoneni, și 168/7 a.Chr., înfrângerea de la Pydna a puterii macedonene de către romani.
[2] Toate traducerile ne aparțin.

O simplificare prea mare se făcea în cazul regalității. Polybios subliniază că aceasta nu poate fi orice conducere a unui singur om (μοναρχία), ci este imperios necesar ca aceasta să fie primită de bunăvoie și să fie caracterizată mai degrabă de judecată (γνώμη) decât de frică (φόβος) și violență (βία). Tot astfel, nu orice guvernare oligarhică (ὀλιγαρχία) trebuie automat socotită o formă de aristocrație, căci cea din urmă are la bază principiul alegrii celor mai drepți și a celor mai înțelepți oameni. În al treilea rând, prin democrație nu trebuie să se înțeleagă conducerea după bunul plac al mulțimii și îndeplinirea a tot ce își propune, ci doar cea care este întemeiată pe tradiția strămoșească și care are ca obișnuință respectarea zeilor (*ibid*. θεοὺς σέβεσθαι), grija față de părinți (*ibid*. γονεῖς θεραπεύειν), respectul față de cei mai în vârstă (*ibid*. πρεσβυτέρους αἰδεῖσθαι) și supunerea în fața legilor (*ibid*. νόμοις πείθεσθαι). Doar în aceste condiții supremația părerii celor mulți poate fi numită democrație.

Polybios consideră că celor trei forme de guvernământ cunoscute până la el ar trebui să li se adauge alte trei: monarhia (μοναρχία), oligarhia (ὀλιγαρχία) și ohlocrația (ὀχλοκρατία). În firea organizării comunităților omenești este ca mai întâi să apară monarhia. Această organizare naturală îi apare omului ca cea mai potrivită în urma unui eveniment major, așa cum este un cataclism care îi silește pe oameni să se adune și să încerce împreună să supraviețuiască. Acela este momentul în care se impune un lider, cel mai puternic dintre ei. Din „conducerea unuia singur" se naște apoi *regalitatea*, în urma unei pregătiri și a unei „îndreptări" (διόρθωσις). Aceasta, din pricina unor „vicii înnăscute" (τὰ συμφυῆ κακά) degenerează apoi în *tiranie* (τυραννίς). Odată cu „disoluția" (κατάλυσις) acesteia puterea trece în mâna celor mai buni din cetate, adică ia naștere *aristocrația*.

Aristocrația este și ea supusă degradării, căci, din „domnia celor mai buni", devine cu timpul conducerea celor care își văd de propriile interese, adică a celor „puțini", cu numele de *oligarhie*, iar mulțimea, pornită împotriva nedreptăților celor din frunte, o va înlătura în cele din urmă. Îndepărtarea celor care nu mai reprezentau interesele oamenilor aduce la puterea „puterea poporului", *democrația*. Aceasta din urmă va fi ruinată de trufie (ὕβρις) și nelegalitate (παρανομία) și, din conducerea poporului (δῆμος), sub forma sa organizată, se va transforma rapid în domnia gloatei (ὄχλος), de unde și numele ultimei forme de guvernământ, *ohlocrația* (ὀχλοκρατία).

Polybios susține că un bun observator poate sesiza schimbarea firească între aceste forme de conducere, precum și creșterea (αὔξησις), punctul culminat (ἀκμή) și schimbarea spre declin (μεταβολή) a fiecărei forme de guvernământ. O asemenea trecere în revistă i s-a părut utilă autorului înainte de a explica constituția romanilor pentru că cititorul va putea înțelege astfel că și alcătuirea acesteia are o cauză naturală (κατὰ φύσιν).

Teoria despre schimbarea constituțiilor fusese discutată mai amănunțit de către Platon[1]. Polybios îi reproșează însă o tratarea prea complicată și cu prea multe detalii, ceea ce o face accesibilă prea puținor oameni. El își propune, în schimb, să-i expună

[1] *Cf*. Plat. *Pol*. 291d *sq*. și 302c *sq*.

punctele principale, atât cât este nevoie, într-o „istorie pragmatică” (πραγματικὴ ἱστορία). Prin aceasta Polybios înțelegea istoria politică și militară, în care se găsesc raportate acțiunile națiunilor, ale cetăților și ale șefilor de stat, și se opunea genului genealogic, care trata genealogia zeilor și a eroilor, și celui care trata colonizările, întemeierea cetăților sau raporturile dintre colonii și metropole[1].

Prima întrebare la care își propune Polybios să răspunde este referitoare la originea (ἀρχή) formelor de guvernământ. Pentru a răspunde acestei chestiuni se pornește de la prima formă de organizare (πολιτεία) a oamenilor. În urma unor cataclisme majore, precum inundațiile, molimele sau foametea, dispar obiceiurile (ἐπιτεδεύματα) și artele (τέχναι) omenești, pierzându-se astfel tradiția și progresul oricărei comunități. În momentul când oamenii vor se vor regrupa lider va deveni, așa cum se întâmplă și la animale, acela care se va remarca prin forță trupului și îndrăzneala sufletului. Este, subliniază istoricul, o lege a naturii ușor de observat la toate celelalte viețuitoare. Întotdeauna se impune mai întâi cel mai puternic și cel mai curajos. „Măsura puterii lor este dată de forță” (*ibid*. 6, 5, 9 ὅρος μέν ἐστι τῆς ἀρχῆς ἰσχύς), iar o astfel de conducere poartă numele de *monarhie*. Ideea de regalitate (βασιλεία) se naște cu timpul, pe măsură ce societatea avansează și apare ideea de bine (τὸ καλόν) și de dreptate (τὸ δίκαιον).

Trecerea de la monarhie la regalitate este un proces care are la bază nașterea ideii de bine în conștiința oamenilor. Totul, susține Polybios, pleacă de felul în care copiii se raportează la părinții care au avut grijă de ei. Dacă copiii nu le arată recunoștință, ceilalți oameni, care le văd acest comportament, se vor indigna de o asemenea situație, întrucât „oamenii singuri au parte de inteligență și rațiune (*ibid*. 6.6.4 μόνοις αὐτοῖς μέτεστι νοῦ καὶ λογισμοῦ). Ei vor intui viitorul și se vor gândi că vor putea și ei să ajungă într-o asemenea situație, dacă nu iau nici o măsură. Vor avea aceeași atitudine și în cazul celui care, primind ajutor, nu se va arăta recunoscător față de binefăcător. În felul acesta se naște în fiecare om ideea datoriei, care stă la baza noțiunii dreptate. Tot astfel este apreciat cel care se expune pericolelor riscându-și viața și câștigă bunăvoința oamenilor, care asociază comportamentul lui cu ideea de bine, în timp ce pe acela care face contrariul îl socotesc demn de dispreț. Purtarea bună este, astfel, admirată și urmată, în vreme ce comportamentul opus este evitat. În cadrul unui stat, constată Polybios, lucrurile nu pot fi diferite. Conducătorul care își ajută supușii și oferă fiecăruia după merit se va bucura de aprecierea acestora, care își vor dori să-l mențină cât mai mult la putere. Astfel, cel care inițial se impusese doar prin forță, *monarhul*, va continua să domnească datorită rațiunii sale și va deveni un *rege*.

Regalitatea este astfel consecința unei investiri cu încredere din partea oamenilor care văd în conducător garantul păstrării echilibrului în care fiecare are în mod previzibil ceea ce merită și nu este supus hazardului unui tiran. Urmașii de sânge ai regelui se vor bucura de aceeași încredere, căci oamenii vor considera că cei care se nasc din astfel de conducători trebuie să fie purtătorii acelorași calități. Mai întâi,

[1] *Cf*. Plb. IX, 1.

aceştia nu vor înşela încrederea oamenilor şi vor trăi cu gândul de a le asigura supuşilor securitatea, având grijă să nu se deosebească de aceştia în felul în care trăiesc. Energia lor va fi investită în servirea oamenilor. Vor veni însă apoi cei care primesc domnia prin moştenire şi au deja asigurate toate mijloacele stăpânirii. Belşugul pe care îl găsesc încă de mici le va moleşi energia şi le va alimenta dorinţa de a-şi împlini propriile pofte. Aceste privilegii, subliniază Polybios, vor isca în rândul populaţie pizmă şi duşmănie, iar regalitatea se transformă astfel într-o *tiranie* (τυραννίς). Starea de nemulţumire va alimenta comploturi, dar nu din partea celor mai răi, ci, dimpotrivă, din partea celor mai nobili, mărinimoşi şi curajoşi dintre cetăţeni, adică a celor care nu pot suporta „abuzurile conducătorilor" (*ibid*. τὰς τῶν ἐφεστώτων ὕβρεις). Astfel, mulţimea va înlătura regalitatea şi va instaura domnia celor care au luptat împotriva tiranului, adică a „celor mai buni", *aristocraţia* (ἀριστοκρατία).

Ajunşi la putere pe valul de simpatie al unei mulţimi care nu-şi mai dorea conducerea autoritară a unui singur om, aristocraţii vor dori mai întâi să nu dezamăgească şi să fie cu adevărat în serviciul oamenilor care au investit în ei încredere. Copiii acestora, însă, primind de la părinţi o asemenea putere şi neavând experienţa relelor prin care trecuseră aceştia, nu vor păstra echilibrul câştigat numai prin cunoaşterea extremelor. Aceşti urmaşi nu pot preţui „egalitatea politică" (πολιτικὴ ἰσότης) şi „libertatea de a vorbi" (παρρησία), pentru că au trăit de la început înconjuraţi de privilegii moştenite. Incapabili să aprecieze beneficiile libertăţilor cetăţeneşti vor fi repede cuceriţi de pofta de câştig şi de o viaţă a exceselor. Astfel, din „cei mai buni" oameni ai cetăţii ei se transformă din pricina lăcomiei în „cei mai puţini" reprezentativi pentru ce ar trebui să fie conducătorii, trecându-se astfel de la aristocraţie la *oligarhie* (ὀλιγαρχία) din aceleaşi pricini pentru care se trecuse şi de la tiranie la aristocraţie.

Starea de tensiune care pluteşte într-o societate în care oamenii nu văd cu ochi buni comportamentul excesiv al conducătorilor, va fi exprimată până la urmă de cineva care va vorbi deschis împotriva acestora şi va găsi sprijin în rândul oamenilor pentru alungarea lor. Înlăturarea lor, fie violentă, fie soldată cu expulzări, va fi urmată de dilema alegerii unei noi conduceri. Experienţa unui rege este încă de tristă amintire, iar încredinţarea puterii unui grup reprezentativ este şi ea de evitat, ţinând seama de experienţele trecute neplăcute. Poporul alege în aceste condiţii să-şi asume chiar el conducerea, adică să transforme constituţia oligarhică într-o *democraţie* (δημοκρατία). Această formă de guvernare va fi apreciată de cei care au avut parte de puterea excesivă din regimurile anterioare şi vor aprecia cum se cuvine „egalitatea" (ἰσηγορία) şi „libertatea de vorbire" (παρρησία).

Ruina democraţiei va apărea însă odată cu noile generaţii, obişnuite cu aceste valori şi, deci, fără a le mai cunoaşte valoarea şi fără a le mai aprecia. Tinerii vor fi mai preocupaţi în a-i întrece pe ceilalţi în avere, iar după dobândirea acesteia vor dori să ocupe şi funcţii de conducere. Polybios surprinde cu acuitate neîmplinirea pe care o resimt cei avuţi în lipsa unui rol pe care să-l joace în societate şi în lipsa recunoaşterii din partea celorlalţi. Atunci când însă vor constata că nu pot ajunge la putere prin forţe proprii, vor recurge la propria avere cu care vor încerca să corupă mulţimea.

Polybios socotește că această mituire a populației va avea ca efect final sfârșitul democrației, căci oamenii, obișnuiți să trăiască din ceea ce primesc de la alții, nu vor ezita să aducă în fruntea lor pe cineva care, prin violență, le va pune la dispoziție aceste bunuri. Această îndepărtare de la regulile democrației este numită de autor „sălbăticire" (vb. ἀποθηριόω) și are ca efect întoarcerea societății la momentul în care accepta să aibă în frunte un monarh.

Termenul pe care îl folosește Polybios pentru a descrie această evoluție în cerc a formelor de guvernământ este ἀνακύκλωσις „rotație", un circuit socotit o „lege naturală" (Plb. 6.9.10 φύσεως οἰκονομία), prin care regimurile cresc, se transformă, descresc și ajung apoi de unde au plecat. Utilitatea cunoașterii acestui mecanism de schimbare naturală a constituțiilor constă și în posibilitatea anticipării a ceea ce urmează, atâta timp cât identificăm momentul politic în care ne aflăm. Important este ca cel care o face să judece detașat, eliberat de sentimente care i-ar putea afecta obiectivitatea.

Pentru Polybios singurul remediu pentru a ieși din acest cerc îl reprezintă contaminarea celor trei forme constituționale bune într-o constituție numită *mixtă* și acest lucru, subliniază autorul, a fost reușit de Roma. Această cetate, odată cu instaurarea Republicii, împărțise puterea în trei părți, astfel încât locuitorii ei nu puteau să spună nici ei dacă trăiesc într-o monarhie, într-o aristocrație sau într-o democrație. Această stare de „confuzie" era justificată de varietatea instituțiilor și de împărțirea prerogativelor între ele. Puterea *consulilor* oferea imaginea unei guvernări monarhice, rolul *senatului* aducea cu o conducere aristocratică, în vreme ce puterea acordată *oamenilor* ar fi putut lăsa să se creadă că este o societate democratică.

Pentru Polybios în Roma republicană fiecare de cele trei componente ale statului a primit suficientă autoritate pentru ca puterea să se afle într-un echilibru potrivit unei guvernări de succes. Doar astfel se evită trecerea neîncetată de la un regim la altul, ca în cazul cetăților grecești. Consulii au puterea cea mai mare în viața publică și sunt și liderii armatei. Toți ceilalți magistrați li se supun, cu excepția tribunilor plebei. Ei au dreptul să propune ordonanțe de urgențe și veghează la punerea în aplicare a decretelor senatului și a hotărârilor poporului; prin urmare, în termeni moderni, au un rol executiv. Tot ei au acces deplin la tezaur și pot folosi resursele financiare după cum consideră.

Puterea deplină asupra fondurilor aparține însă senatului. Ceilalți magistrați, cu excepția consulilor, nu pot accesa fonduri fără încuviințarea acestuia. Polybios subliniază importanța controlului acestei instituții asupra tuturor cheltuielilor importante. Tot senatului îi revine sarcina să aplice legea în Italia sau să reprezinte diplomatic interesele Romei în afara Italiei și să-i primească pe delegații străini. Aceste puteri lăsau impresia unui grec că întreaga guvernare romană este una aristocratică. Existau însă și importante decizii lăsate pe seama poporului: oferirea recompenselor și aplicarea pedepselor, acordarea magistraturilor celor care merită și, în primul rând, declanșarea războiului sau instituirea păcii. Aceste atribute dădeau în același timp Romei un aer *democratic*.

Polybios subliniază că fiecare dintre cele trei puteri ale statului (consulii, senatul, poporul) poate colabora cu cealaltă sau i se poate opune. Consulii, în acțiunile militare pe care le întreprind, depind de acordul senatului în acordarea fondurilor și de hotărârile poporului în privința continuării conflictelor sau instaurării păcii. Senatul, la rândul său, este legat de voința poporului, care poate diminua privilegiile senatorilor, și a tribunului plebei, care, ascultând mereu de popor, poate oricând bloca activitatea senatului. Poporul nu este însă pe deplin suveran, căci depinde, pe de o parte, de hotărârile senatului, care oferă contracte oamenilor pentru diversele construcții ale statului, și, pe de altă parte, de autoritatea consulilor, care pot lua decizii capitale în privința fiecărui cetățean în parte. Succesul constituției romane, constată Polybios, constă în capacitatea fiecărei puteri de a colabora sau de a o vătăma pe cealaltă. Iar democrația epocii moderne, constată noi, este, *mutatis mutandis*, oglinda peste timp a acestui echilibru statornicit în Roma republicană.

Referințe bibliografice

Weil, Raymond, Claude Nicolet (esd.). 1977. *Polybe, Histoires*, livre VI. Paris: Les Belles Lettres.
Paton, W. R., Walbank, F. W., Habicht, Christian (eds.). 2011. *Polybius, The Histories*, books 5-8. Cambridge, MA: Harvard University Press, Loeb Classical Library.
Pédesch, P. 1964. *La méthode historique de Polybe*. Paris: Les Belles Lettres.
Popescu, C. Virgil (ed.). 1966. *Polybios, Istorii*. vol. 1. București: Editura Științifică.
Recort, Manuel Balasch (ed.). 1981. *Polibio, Historias*, libros V-XV. Madrid: Editorial Gredos.
Schick, Carla (ed.). 1955. *Le storie di Polibio*. Verona: Arnoldo Mondadori editore.

Gabriela RADU
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Limitare şi libertate în traducerea acrostihului din *Ekthesis*-ul Diaconului Agapet

Abstract: (*Costraints and Freedom in the Acrostic Translation of Agapetus Diaconus'* Ekthesis) The *Ekthesis* (Ἔκθεσις Κεφαλαίων Παραινετικῶν, σχεδιασθεῖσα παρὰ ΑΓΑΠΗΤΟΥ Διακόνου τῆς ἁγιωτάτης τοῦ Θεοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, Πρὸς Βασιλέα ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΝ) of Agapetus Diaconus has been written around 530 A.D., and it is an early example of „Mirror of Princes" literature. The seventy-two precepts are arranged so that their initial letters form an Acrostic: *Agapetus the most humble deacon to our most sacred and most devout Emperor Justinian*. Obviously, the acrostic form cannot be exactly reproduced in a translation, but there are possible solutions by which we can convey the acrostic passages in a translation. It is the purpose of this article to reveal the significance of the acrostic, to underline the necessity of reproduction of this feature in a translation, and to explain my own choices in the attempts to follow an acrostic pattern in translation. The present work also aims on bringing to the public attention a new Romanian translation of *The Ekthtesis,* a text that belongs to a distinct tradition of Greek and Byzantine thinking about kingship.

Keywords: *acrostic*, Ekthesis, *constraints*, *freedom*, *translation*

Rezumat: *Ekthesis*-ul (Ἔκθεσις Κεφαλαίων Παραινετικῶν, σχεδιασθεῖσα παρὰ ΑΓΑΠΗΤΟΥ Διακόνου τῆς ἁγιωτάτης τοῦ Θεοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, Πρὸς Βασιλέα ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΝ) Diaconului Agapet a fost scris în jurul anului 530, fiind un exemplu literar de „oglindă a prinților". Cele șaptezeci și două de capitole de sfaturi, adresate împăratului Iustinian sunt alcătuite în așa fel încât să rezulte un acrostih: „Preasfinţitului şi preacucernicului nostru Împărat Iustinian Agapet preasmeritul diacon". Fără îndoială, acrostihul nu poate fi reprodus întocmai în traducere, însă există soluții prin care acesta poate fi „transferat" în traducere. Scopul acestei lucrări este de a evidenția rolul acrostihului în textul original, de a argumenta necesitatea traducerii acestuia și, totodată de a explica mijloacele folosite în încercarea de a urma un format acrostih în traducere. În vederea probării acestui demers am întrebuințat propria traducere a tratatului în limba română.

Cuvinte-cheie: *acrostih*, Ekthesis, *limitare*, *libertate*, *traducere*

Tratatul Diaconulului Agapet, Ἔκθεσις Κεφαλαίων Παραινετικῶν, σχεδιασθεῖσα παρὰ ΑΓΑΠΗΤΟΥ Διακόνου τῆς ἁγιωτάτης τοῦ Θεοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, Πρὸς Βασιλέα ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΝ[1], este alcătuit dintr-o serie de şaptezeci şi două de capitole de sfaturi adresate împăratului Iustinian (cca. 527) în care sunt

[1] În traducere, *Prezentarea capitolelor de sfaturi alcătuite de Agapet, Diacon al Preasfintei Măritei Biserici a lui Dumnezeu către împăratul Iustinian*. Textul este preluat din *Patrologia Graeca* 86a.1164-1186.

prezentate îndatoririle morale, politice şi religioase pe care trebuie să le împlinească un conducător. Destinată publicării, cu un pronunţat caracter propagandistic, pareneza lui Agapet nu iese din sfera abstracţiilor retorice, însă stilul accesibil al redactării textului justifică, în bună măsură, popularitatea de care s-a bucurat secole de-a rândul. Acest tip de literatură de sfătuire, alcătuită dintr-un set de precepte, îşi are izvorul în felurite surse, pe care le amintim doar în treacăt: literatură precreştină: Isocrate (436-338) cu discursul Ad Nicocles (II), adresat regelui Ciprului, surse elenistice: Platon, „motivul împăratului filozof", surse păgâne: Philo din Alexandria, literatura iudeo-creştină, Cartea înţelepciunii lui Solomon, Proverbele lui Solomon şi Patericul, literatură creştină: Dio Chrisostomul, cu patru discursuri adresate împăratului Traian despre îndatoririle unui monarh şi Synesios din Cyrene cu discursul adresat împăratului Arcadie, Despre Împărăţie. În secolele următoare, în tradiţia amintită, numeroşi autori bizantini vor cultiva acest tip de literatură de sfătuire sau de povăţuire: Vasile I Macedoneanul (867-886), autorul unei importante pareneze bizantine (Învățăturile Împăratului Vasile I Macedoneanul către fiul său Leon cel Înțelept), Katakalon Kekaumenos (sec. al XI-lea), autorul unei culegeri de sfaturi şi povestiri adresate urmaşilor săi, incluzând o parte intitulată Sfaturi către împărat, Teofilact, arhiepiscopul Ohridei (1090-1108) care, în timp ce era tutor al lui Constantin Dukas, fiul împăratului Mihail al VII-lea Dukas, scrie tratatul Educaţia prinţilor (Paideia basilike), Nichifor Blemmydes (1197-1272), reprezentant al umanismului niceean de după căderea Constantinopolului sub latini, autorul unei lucrări cuprinzând sfaturi adresate viitorului împărat Teodor al II-lea Laskaris (Basilikos andrias), Toma Magistrul (cca 1270-1325) care adresează o culegere de poveţe lui Constantin Paleologul, discipolul său, şi Împăratul Manuel al II-lea Paleologul (1391-1425), autorul unei îndrumar împărătesc, Βασιλέως ἀρετή, adresat fiului său, viitorulului împărat Ioan al VIII-lea Paleologul. Dintre cele două tipuri de literatură de sfătuire[1], cea de tip practic, vizând problemele interne sau externe ale statului şi cea alcătuită din κεφαλαιαι, adică dintr-o suită de paragrafe în care sunt expuse teme morale şi religioase, celui de-al doilea tip îi este circumscris textul lui Agapet, acesta fiind structurat în fragmente alcătuite din doar câteva rânduri. Cele şaptezeci şi două de paragrafe sunt în aşa fel concepute încât iniţiala celor dintâi cuvinte din fiecare să alcătuiască următorul acrostih: „Preasfinţitului şi preacucernicului nostru Împărat Iustinian, Agapet supus diacon".

Agapet nu este primul autor care îşi propune să folosească acrostihul în tratatul său, acesta constituia un format des întrebuinţat în literatura medievală, fie că era vorba de versuri sau de proză. Dacă în imnurile religioase, acrostihul era folosit ca un ajutor al memoriei, schema logică facilitând abilitatea de a învăţa textul pe de rost sau dacă în cazul scrierilor de tip didactic, îndemnurile morale şi religioase erau alcătuite în aşa fel încât să poată fi uşor memorate, în pareneza bizantină nu funcţia mnemonică motivează apelul autorului la acrostih. Socotindu-l lipsit de importanţă, căci din punct de vedere

[1] N.Ş. Tanaşoca (2009, 147) clasifică literatura de sfătuire sau de povăţuire astfel: pareneze care au ca temă „împărăţia" şi culegeri de „apoftegme formulate concis", adică sfaturi şi îndemnuri structurate în capitole, alcătuite în aşa fel încât să poată fi obţinut un acrostih cu semnătura autorului şi numele destinatarului.

teoretic, este posibil ca o manifestare poetică dintr-o anumită cultură să fie apreciată, dar in alta, aceeaşi manifestare poate fi depreciată, autorii multor traduceri au tendinţa să neglijeze acrostihul. Cunoaşterea rolului/funcţiei acrostihului în textul original constituie argumente valabile pentru menţinerea lui în traducere.

Deşi nu se cunoaşte cu certitudine provenienţa acrostihului, ci doar că cele mai vechi dovezi ale prezenţei lui se găsesc în rugăciunile babiloniene, preferinţa pentru formatul de tip „acrostih" s-a manifestat, nu numai în imnurile religioase, ci şi în scrierile laice. Dintre cele două tipuri de acrostih, alfabetic şi onomastic (acrostihuri care furnizează numele autorului, acrostihuri în care autorul se ascunde în spatele unui pseudonim), în textul diaconului Agapet este aflat cel de-al doilea procedeu, în care prima literă a paragrafelor formează vertical numele destinatarului scrierii si pe cel al autorului acesteia. La prima vedere, impunerea unui format de acrostih ar putea să pară ceva artificial, gratuit şi în afara mesajului conţinut în text dar, în Capitolele de sfaturi acrostihul nu e doar o formă convenţională de reverenţă către destinatarul cărţii, împăratul Iustinian. Prin apelul la acrostih, Agapet îşi impune în mod deliberat anumite „limite" de sens care să-i probeze abilitatea de realizare stilistică a dedicaţiei cărţii de învăţătură. Din dedicaţie reiese intenţia clară a autorului de a evidenţia numele împăratului Iustinian, iar acest fapt probează ideea că acrostihul reprezintă o parte din procesul de comunicare care nu poate fi trecută cu vederea în traducere.

Majoritatea traducătorilor ştiu că este aproape imposibil să păstrezi ordinea originală a cuvintelor. Cu atât mai mult acest lucru se aplică în cazul formatului de acrostih, când intervin limitările referitoare la iniţialele cuvintelor din fiecare paragraf.

Există diferite soluţii tehnice pe care traducătorul le aplică la fiecare problemă specifică pentru a traduce conţinutul poemului şi, totodată, pentru a păstra formatul original: inversarea versurilor sau a propoziţiilor dintr-o frază, parafraza, adaosurile sau omisiunile unor cuvinte, apelul la neologisme, arhaisme, cuvinte rare, apelul la al doilea sau la alt cuvânt din vers/verset ca iniţială acrostihică, folosirea unor abreviaţii sau a unei contrageri, repetiţia, forme alternative de adresare. Iată-le întrebuinţate, în încercarea noastră de traducere a parenezei cu păstrarea formatului de acrostih: PREASFINŢITULUI ŞI PREA CUCERNICULUI NOSTRU ÎMPĂRAT IUSTINIAN AGAPET SUPUS DIACON.

1.**T**ιμῆς ἀπάσης ὑπέρτερον ἔχων ἀξίωμα, βασιλεῦ, τίμα ὑπέρ ἅπαντας τόν τούτου σε ἀξιώσαντα Θεόν, ὅτι καί καθ' ὁμοίωσιν τῆς ἐπουρανίου βασιλείας, ἔδωκέ σοι τό σκῆπτρον τῆς ἐπιγείου δυναστείας, ἵνα τούς ἀνθρώπους διδάξῃς τήν τοῦ δικαίου φυλακήν, καί τῶν κατ'	**P**e Dumnezeu cinsteşte-L mai presus de toate, Împărate, deşi ai un rang mai înalt decât oricare altul, căci El te-a învrednicit cu acest rang şi sceptrul puterii pământeşti, după asemănarea Împărăţiei cereşti ţi l-a dăruit, ca tu să-i deprinzi pe oameni să vegheze dreptatea	Acrostih realizat prin traducerea unui lexem din TS (Θεόν), aflat pe poziţia a patrusprezecea în structura originală. În textul original acrostihul este

αὐτοῦ λυσσώντων ἐκδιώξῃς τήν ὑλακήν, ὑπό τῶν αὐτοῦ βασιλευόμενος νόμων, καί τῶν ὑπό σέ βασιλεύων ἐννόμως.	şi ocările celor care o vrăjmăşesc să le înfrânezi, stăpânit de legile dreptăţii şi domnind, după lege, şi asupra supuşilor tăi.	obţinut cu iniţiala substantivului în genitiv, τιμῆς.
2.Ὡς κυβερνήτης ἀγρυπνεῖ διά παντός, ὁ τοῦ βασιλέως πολυόμματος νοῦς, διακατέχων ἀσφαλῶς τῆς εὐνομίας τούς οἴακας, καί ἀπωθούμενος ἰσχυρῶς τῆς ἀνομίας τούς ρύακας, ἵνα τό σκάφος τῆς παγκοσμίου πολιτείας μή περιπίπτῃ, κύμασιν ἀδικίας.	**R**ămâne trează de-a pururi mintea grijitoare a împăratului aidoma unui cârmaci, ţinând fără şovăială cârma bunei rânduieli şi, din toate puterile îndepărtând torentele fărădelegii, aşa încât să nu fie zdrobită de valurile nedreptăţii corabia cârmuirii întregii lumi.	Folosirea unui predicat nominal (*a rămânea treaz)*, nu a verbului simplu (*a veghea)*. Aceasta traduce verbul ἀγρυπνεῖ aflat pe poziţia a treia în textul original. În original, acrostihul este realizat cu iniţiala particulei comparative ὡς.
3.Θεῖον μάθημα καί πρῶτον οἱ ἄνθρωποι, τό γνῶναι τινά ἑαυτό, διδασκόμεθα. Ὁ γάρ ἑαυτόν γνούς, γνώσεται Θεόν· Θεόν δέ ὁ γνούς, ὁμοιωθήσεται Θεῷ· ὁμοιωθήσεται δέ Θεῷ, ὁ ἄξιος γενόμενος Θεοῦ·ἄξιος δέ γίνεται Θεοῦ, ὁ μηδέν ἀνάξιον πράττων Θεοῦ, ἀλλά φρονῶν μέν τά αὐτοῦ, λαλῶν δέ ἅ φρονεῖ, ποιῶν δέ ἅ λαλεῖ.	**E**ste pentru a ne cunoaşte pe noi înşine faptul că noi, oamenii, deprindem cea dintâi şi dumnezeiască lege. Căci, cel care s-a cunoscut pe sine îl va cunoaşte pe Dumnezeu şi, cel care L-a cunoscut pe Dumnezeu va ajunge să fie asemenea Lui. Asemenea lui Dumnezeu va ajunge să fie acela care a ajuns vrednic de Dumnezeu. Vrednic de Dumnezeu este acela care nu săvârşeşte nimic nevrednic de Dumnezeu, acela care cugetă la cele ale Domnului, care rosteşte ceea ce cugetă şi care săvârşeşte cele pe care le rosteşte.	Exprimarea infinitivului de scop, nu prin prepoziţia simplă *pentru,* prepoziţie care să preceadă forma verbală *a cunoaşte* ci, prin expresia *este pentru a… cunoaşte*.

4.Ἐπί προγόνων εὐγενείᾳ μηδείς ἐναβρυνέσθω· πηλόν γάρ ἔχουσι πάντες τοῦ γένους προπάτορα, καί οἱ ἐν πορφύρᾳ καί βύσσῳ καυχώμενοι, καί οἱ ἐν πενίᾳ καί νόσῳ τρυχόμενοι, καί οἱ διαδήματα περικείμενοι, καί οἱ διά δόματα προκείμενοι. Μή τοίνυν εἰς πήλιον ἐγκαυχώμεθα γένος, ἀλλά ἐπί χρηστότητι σεμνυνώμεθα τρόπων.	A strămoşilor viţă nobilă să nu fie prilej de mândrie pentru nimeni, căci doar lutul este strămoşul fiecărui neam: şi al celor care se laudă cu purpura şi vizonul, şi al celor care sunt împovăraţi de sărăcie şi boală, şi al celor care se încoronează cu diademe, şi al celor care zac [spre miluire] pe lângă casele acestora. Nu cu neamul din lut să ne mândrim, ci cu omenia firii.	Acrostih obţinut prin antepunerea atributului substantival genitival *strămoşilor* precedat de articolul genitival *a* care constituie iniţiala acrostihă.
5.Ἴσθι, ᾧ εὐσεβείας θεότευκτον ἄγαλμα, ὅτι ὅσῳ μεγάλων ἠξιώθης παρά Θεοῦ δωρεῶν, τοσούτῳ μείζονος ἀμοιβῆς ὀφειλέτης ὑπάρχεις αὐτῷ. Οὐκοῦν ἀπόδος τῷ εὐεργέτῃ τό χρέος τῆς εὐχαριστίας, τῷ λαμβάνοντι τό χρέος ὡς χάριν καί τήν χάριτος χάριν ἀντιδιδόντι. Αὐτός γάρ ἀεί καί χαρίτων ἄρχει, καί ὡς χρέος τάς χάριτας ἀποδίδωσιν· εὐχαριστίαν δέ ζητεῖ παρ' ἡμῶν, οὐ τήν διά ῥημάτων ἀγαθῶν προσφοράν, ἀλλά την διά πραγμάτων εὐσεβῶν προσφοράν.	Să ştii, o, podoabă a evlaviei făurită de Dumnezeu, că eşti datoare a unei răsplăţi cu atât mai mari, cu cât ai fost înzestrat de Dumnezeu cu daruri atât de măreţe. Întoarce, aşadar, Binefăcătorului tău datoria mulţumirii, El primeşte datoria ca pe un dar şi-ţi dăruieşte în schimbul darului tău, alt dar. Căci Dumnezeu stăpâneşte veşnic dăruind şi, ca pe o datorie, îţi va răsplăti binefacerile. De la noi aşteaptă drept mulţumire, nu binevoitoare vorbe, ci cucernice fapte.	Acrostih obţinut prin echivalarea imperativului grecesc Ἴσθι cu forma de conjunctiv hortativ *să ştii* din structura căruia conjuncţia *să* oferă iniţiala acrostihă.
6. Οὐδὲν οὕτως εὐδόκιμον ἐργάζεται ἄνθρωπον, ὡς δύνασθαι μὲν ἃ βούλεται πράττειν, ἀεὶ δὲ φιλάνθρωπα καὶ βούλεσθαι καὶ πράττειν. Ἐπειδὴ τοίνυν ἐκ Θεοῦ σοι κεχάρισται δύναμις, ἧς ἐδεῖτο δι' ἡμᾶς ἡ ἀγαθή σου βούλησις, πάντα καὶ βούλου	Fireşte, nimic nu-l face pe om atât de vrednic de cinstire precum puterea de a săvârşi ceea ce voieşte, pe de-o parte, şi de a vrea şi a săvârşi mereu mărinimoase fapte. Dat fiind că ţi-a fost dăruită de Dumnezeu puterea de care bunăvoinţa ta faţă de noi avea nevoie, voieşte şi	Acrostih realizat prin adaosul adverbului predicativ *fireşte* care exprimă certitudinea aserţiunii ce-i urmează, însă nu modifică nici sensul enunţului,

καὶ πρᾶττε, ὡς ἀρέσκει τῷ ταύτην σοί δεδωκότι.	săvârşeşte toate, aşa încât să fie pe placul Celui care ţi-a dăruit această putere.	nici structura sintactică. În TS, iniţiala vocalică a pronumele negativ neutru οὐδὲν realiza acrostihul.
7. **T**ῶν ἐπιγείων χρημάτων ὁ ἄστατος πλοῦτος τῶν ποταμίων ῥευμάτων μιμεῖται τὸν δρόμον· πρὸς ὀλίγον μὲν ἐπιῤῥέων τοῖς ἔχειν νομίζουσι· μετ' ὀλίγον δὲ παραῤῥέων, εἰς ἄλλους ἀπέρχεται. Μόνος δὲ τῆς εὐποιίας ὁ θησαυρὸς, μόνιμός ἐστι τοῖς κεκτημένοις αὐτόν· τῶν γὰρ ἀγαθῶν ἔργων αἱ χάριτες ἐπὶ τοὺς ποιοῦντας ἐπαναστρέφουσιν.	**I** se potriveşte cursului apelor curgătoare bogăţia nestatornică a avuţiilor pământeşti: se revarsă, pentru puţin timp asupra unora care îşi închipuie că o stăpânesc, la scurt timp se retrage, revărsându-se peste alţii. Statornică celor care au dobândit-o este doar comoara binefacerii, căci răsplata faptelor bune se întoarce la aceia care le săvârşesc.	Traducerea verbului μιμεῖται printr-un verb mai puţin folosit, conform NODEX (2002) *a semăna* seămăn intranz. 1) a avea trăsături comune; a fi deopotrivă; a se potrivi; a se asemăna; a se asemui. Forma neaccentuată a pronumelui personal i' constituie iniţiala acrostihă.
8. **Ἀ**πρόσιτος μὲν ὑπάρχεις ἀνθρώποις διὰ τὸ ὕψος τῆς κάτω βασιλείας· εὐπρόσιτος δὲ γίνῃ τοῖς δεομένοις διὰ τὸ κράτος τῆς ἄνω ἐξουσίας· καὶ ἀνοίγεις τά ὦτα τοῖς ὑπὸ πενίας πολιορκουμένοις, ἵνα εὕρῃς τὴν τοῦ Θεοῦ ἀκοὴν ἀνεῳγμένην. Οἷοι γὰρ ἂν τοῖς ἡμετέροις γενώμεθα συνδούλοις, τοιοῦτον περὶ ἡμᾶς εὑρήσομεν τὸν Δεσπότην.	**N**u le eşti oamenilor aproape datorită înălţimii împărăţiei tale pământeşti, deci fii tu apropiat de cei care au nevoie, în virtutea puterii împărăţiei cereşti. Apleacă-ţi urechea la cei care, din pricina sărăciei trăiesc în nevoi, pentru a găsi ascultare de la Dumnezeu. Căci, aşa cum suntem pentru tovarăşii noştri de robie, tot aşa îl vom afla pe Domnul faţă de noi.	Iniţiala acrostihă o oferă adverbul de negaţie *nu* care echivalează iniţiala acrostihă din original ἀ (cu valoare privativă în alcătuirea adjectivului **ἀ**πρόσιτος).

9.Τὴν πολυμέριμνον τοῦ βασιλέως ψυχὴν, κατὸπτρου δίκην ἀποσμήχεσθαι χρὴ, ἵνα ταῖς θείαις αὐγαῖς ἀεὶ καταστράπτηται, καὶ τῶν πραγμάτων τὰς κρίσεις ἐκεῖθεν διδάσκηται. Οὐδὲν γὰρ οὕτω ποιεῖ τὰ δέοντα καθορᾷν, ὡς τὸ φυλάσσειν ἐκείνην διὰ παντὸς καθαράν.	Ţine minte că e nevoie ca dreptatea să cureţe ca oglinda sufletul împovărat de griji al împăratului, aşa încât acesta să scapere neîncetat de lumina razelor dumnezeieşti şi să deprindă de acolo judecarea lucrurilor. Căci nimic nu te face să vezi mai lămurit ceea ce se cuvine, decât păzirea, fără încetare, a acelei curăţii [a sufletului].	Introducerea unui adaos, a unei formulări cu valoare hortativă *ţine minte,* inexistente în original dar care asigură prezenţa consoanei *ţ* în realizarea acrostihului şi care nu modifică nicidecum sensul enunţului, fiind în acord cu calitatea parenetică a lucrării.
10.Ὥσπερ ἐπὶ τῶν πλεόντων, ὅταν μὲν ὁ ναύτης σφαλῇ, μικρὰν φέρει τοῖς συμπλέουσι βλάβην, ὅταν δὲ αὐτὸς ὁ κυβερνήτης, παντὸς ἐργάζεται τοῦ πλοίου ἀπώλειαν, οὕτω καὶ ἐν ταῖς πόλεσιν, ἂν μὲν τις τῶν ἀρχομένων ἁμάρτῃ, οὐ τὸ κοινὸν τοσοῦτον, ὅσον ἑαυτὸν ἀδικεῖ· ἄν δὲ αὐτὸς ὁ ἄρχων, πάσης ἐργάζεται τῆς πολιτείας τὴν βλάβην. Ὡς οὖν μεγάλας ὑφέξων εὐθύνας, εἴ τί παρίδοι τῶν δεόντων, μετὰ πολλῆς ἀκριβείας καὶ λεγέτω πάντα καὶ πραττέτω.	10. Iscă o neînsemnată pagubă acelora care călătoresc laolaltă, dacă greşeşte vreunul dintre corăbieri, însă, dacă dă greş cârmaciul, pricinuieşte pieirea întregii corăbii. Tot aşa se petrec lucrurile şi în ce priveşte statele: dacă vreunul dintre supuşi greşeşte, îşi face rău mai degrabă sieşi decât semenilor săi, dacă însă greşeşte însuşi domnitorul, atunci pricinuieşte nenorocire întregii ţări. Ca unul care vei da mare socoteală, dacă vei trece cu vederea vreuna dintre îndatoriri, cu multă grijă rosteşte-le şi făptuieşte-le pe toate.	Obţinerea iniţialei acrostihe prin traducerea expresiei φέρει βλάβην cu formularea „a isca o pagubă”, mai puţin aşteptată comparativ cu „a provoca o pagubă”.
11. Κύκλος τις τῶν ἀνθρωπίνων περιτρέχει πραγμάτων, ἄλλοτε ἄλλως φέρων αὐτὰ καὶ περιφέρων· καὶ τούτοις ἀνισότης ἐστὶ, τὸ	11. Toate câte există în astă lume, o roată le învârteşte, acum săltându-le, acum răsturnându-le. Este prefacere în ele până-ntr-atât,	Acrostih realizat prin redarea sintagmei nominale ἀνθρωπίνων

μηδὲν τῶν παρόντων ἐν ταυτότητι μένειν. Δεῖ οὖν σε, κράτιστε βασιλεῦ, ἐν τῇ τούτων ἀγχιστρόφῳ μεταβολῇ, ἀμετάβλητον ἔχειν τὸν εὐσεβῆ λογισμόν.	încât nimic nu rămâne din identitatea celor ce sunt în acea clipă. Din această pricină, cuvine-se ca tu, preaputernice împărate, să ai mintea cucernică şi neabătută în această grabnică prefacere a lucrurilor.	pragmátων prin intermediul unei unităţi frazeologice „toate câte există în astă lume” şi plasarea acesteia pe primul loc în enunţ.
12.Ἀποστρέφου τῶν κολάκων τούς ἀπατηλούς λόγους, ὥσπερ τῶν κοράκων τούς ἁρπακτικούς τρόπους· οἱ μέν γάρ τούς τοῦ σώματος ἐξορύττουσιν ὀφθαλμούς· οἱ δέ, τούς τῆς ψυχῆς ἐξαμβλύνουσι λογισμούς, μη συγχωροῦντες ὁρᾷν τήν τῶν πραγμάτων ἀλήθειαν. Ἤ γάρ ἐπαινοῦσιν ἔσθ’ὅτε τά ψόγου ἄξια, ἤ ψέγουσι πολλάκις τά ἐπαίνων κρείττονα· ἵνα δυοῖν θάτερον αὐτοῖς ἁμαρτάνηται, ἤ τό κακκόν ἐπαινούμενον, ἤ τό καλόν ὑβριζόμενον.	12. Urechea să nu ţi-o pleci la viclenele vorbe ale linguşitorilor, aşa cum nu ţi-o pleci la hrăpăreţul fel de a fi al corbilor. Unii, ochii trupului îi smulg, ceilalţi însă, tocesc a minţii judecată, ca să nu poţi vedea adevărul lucrurilor cu care ai de-a face. Ei fie laudă uneori lucruri vrednice de ocară, fie ponegresc, de cele mai multe ori, lucruri mai vrednice de laudă ca oricând, astfel încât, din cele două căi, să păcătuiască cu una: fie răul să-l laude, fie binele să-l batjocorească.	Traducerea lexemului grecesc care oferă iniţiala în textul original, *ἀποστρέφειν* („a întoarce spatele, a se feri”) prin locuţiunea verbală la forma negativă *a(-şi) pleca urechea* („a asculta cu atenţie, a lua în considerare, a da crezare vorbelor de nimic, bârfelilor”) care conţine lexemul *urechea* a cărei iniţială vocalică „u” formează acrostihul.
13. Ἴσον εἶναι χρὴ πάντοτε τοῦ βασιλέως τὸ φρόνημα· τὸ γὰρ συμμεταβάλλεσθαι ταῖς ὧν πραγμάτων μεταβολαῖς, διανοίας ἀβεβαίου τεκμήριον γίνεται· τὸ δὲ παγίως ἐν τοῖς καλοῖς ἐρηρεῖσθαι, ὡς τὸ εὐσεβὲς ὑμῶν ἐστήρικται κράτος, καὶ μήτε πρὸς ἀλαζονείαν ὑπεραίρεσθαι, μήτε πρὸς ἀθυμίαν	13. Lucrarea minţii împăratului cuvine-se să rămână cumpănită mereu. Schimbarea acesteia odată cu schimbarea lucrurilor este dovada unui cuget nestatornic. Însă, ceea ce este trainic înrădăcinat în bine, aşa cum este instaurată şi cucernica voastră autoritate şi, nici nu se înalţă spre	Acrostih obţinut prin traducerea substantivului grecesc *τὸ φρόνημα* (judecată) aflat în poziţie finală în unitatea sintactică, prin expresia „lucrarea minţii” şi plasarea

καταφέρεσθαι, βεβηκότων ἐστὶν ἀσφαλῶς, καὶ ἀκράδαντον ἐχόντων τὴν ψυχήν.	trufie, nici nu se coboară la laşitate, acela este sufletul neclintit înaintea celor ce vin şi netulburat înaintea celor ce sunt.	acesteia la începutul enunţului.
14.Εἴ τις κεκαθαρισμένον ἔχει τόν λογισμόν ἐκ τῆς ἀνθρωπίνης ἀπάτης, καί βλέπει τό οὐτιδανόν τῆς ἑαυτοῦ φύσεως, τότε βραχύ και ὠκύμορον τῆς ἐνταῦθα ζωῆς καί τόν συνεζευγμένον τῇ σαρκί ῥύπον, εἰς τόν τῆς ὑπερηφανίας οὐκ ἐμπεσεῖται κρημνόν, κἄν ἐν ἀξιώματι ὑπάρχῃ ὑψηλῷ.	14. Unul care şi-a curăţat cugetul de amăgirile omeneşti şi ia aminte la neînsemnătatea firii sale, la scurtimea şi la vremelnicia vieţii de aici şi la necurăţia ce însoţeşte trupul, nu se va prăbuşi în hăul trufiei, chiar de s-ar afla pe o deosebit de înaltă treaptă.	Folosirea celui de-al doilea element din textul original, pronumele nehotărât *τίς* pentru obţinerea iniţialei acrostihe în limba română: pronumele nehotărât *unul.* Este omisă traducerea conjuncţiei condiţionale εἴ întrucât în limba română, subordonata păstrează ideea de condiţionare (*în cazul în care unul…*).
15. Ὑπὲρ πάντα τῆς βασιλείας τά ἔνδοξα, τῆς εὐσεβείας τὸ στέμμα τὸν βασιλέα κοσμεῖ· ὁ γὰρ πλοῦτος ἀπέρχεται, καὶ ἡ δόξα μετέρχεται· τὸ δὲ κλέος τῆς ἐνθέου πολιτείας ἀθανάτοις αἰῶσι συμπαρεκτείνεται, καὶ λήθης ἐπέκεινα τοὺς ἔχοντας ἵστησι.	15. Iar mai presus ca toată preamărirea împărătească, diadema cucerniciei îl împodobeşte pe împăratul. Bogăţia trece şi faima o urmează, însă slava Cetăţii dumnezeieşti dăinuieşte peste veacuri, nepieritoare, şi-l aşează pe cel care o stăpâneşte, dincolo de uitare.	Adaos al termenului *iar*, aici funcţionând ca organizator de text, care face trecerea între paragrafe şi marchează ordinea şi progresia ideilor.

16. **Σ**φόδρα μοι δοκεῖ ἀτοπώτατον εἶναι, ὅτι πλούσιοι καὶ πένητες ἄνθρωποι ἐξ ἀνομοίων πραγμάτων βλάβην πάσχουσιν ὁμοίαν. Οἱ μὲν γὰρ ὑπὸ τοῦ κόρου διαῤῥήγνυνται, οἱ δὲ ὑπὸ τοῦ λιμοῦ διαφθείρονται· καὶ οἱ μὲν κατέχουσι τοῦ κόσμου τὰ πέρατα, οἱ δὲ οὐκ ἔχουσι ποῦ στῆσαι τά πέλματα. Ἵνα τοίνυν ἄμφω τῆς ὑγείας τύχωσιν, ἀφαιρέσει καὶ προσθέσει τούτους θεραπευτέον, καὶ πρὸς ἰσότητα τὴν ἀνισότητα μετενεκτέον.	16. **Ş**i mi se pare cât se poate de neobişnuit că, atât oamenii bogaţi, cât şi cei săraci îndură aceeaşi suferinţă, însă din pricini diferite. Unii pleznesc din pricina ghiftuielii, alţii se prăpădesc din pricina foamei. Unii stăpânesc hotarele lumii, alţii nu au unde să-şi pună talpa piciorului. Pentru ca şi unii, şi alţii să dobândească mântuirea, tu trebuie să le porţi de grijă, luând de la unii, dând la alţii, şi astfel să prefaci inegalitatea în egalitate.	Acrostih realizat prin adaosul conjuncţiei coordonatoare *şi* cu rol de conector care asigură coeziunea și coerența unităților lingvistice, mai exact a paragrafelor 15 și 16 din discurs.
17. **Ἐ**φ’ ἡμίν ἀνεδείχθη τῆς εὐζωΐας ὁ χρόνος, ὃν προεῖπέ τις τῶν παλαιῶν ἔσεσθαι, ὅταν ἢ φιλόσοφοι βασιλεύσωσιν, ἢ βασιλεῖς φιλοσοφήσωσι· καὶ γὰρ φιλοσοφοῦντες ἠξιώθητε βασιλείας, καὶ βασιλεύσαντες οὐκ ἀπέστητε φιλοσοφίας. Εἰ γὰρ τὸ φιλεῖν σοφίαν ποιεῖ φιλοσοφίαν, ἀρχὴ δὲ σοφίας ὁ τοῦ Θεοῦ φόβος, ὃν ἐν τοῖς στέρνοις ὑμῶν διαπαντὸς ἔχετε, εὔδηλον ὡς ἀληθὲς τὸ παρ’ ἐμοῦ λεγόμενον.	17. **I**zvodită ţi-a fost vremea vieţii fericite în zilele noastre, vreme despre care unul dintre cei de demult a prezis că va fi atunci când, fie vor domni filosofii, fie vor filosofa domnitorii. Căci, tu, cel care eşti filosof, eşti vrednic de cârmuire şi tu, cel care cârmuieşti, nu te îndepărtezi de filosofie. Dacă filosofia înseamnă iubire de înţelepciune, iar începutul înţelepciunii este frica de Dumnezeu, pe care o păstrezi mereu în inima ta, atunci fără tăgadă este că vorbele mele sunt adevărate.	Folosirea celui de-al treilea element lingvistic original, ἀνεδείχθη pentru obţinerea iniţialei acrostihe. Traducerea acestuia cu un termen învechit *izvodit* („dezvăluit”).
18. **Β**ασιλέα σε κατὰ ἀλήθειαν ὁρίζομαι, ὡς βασιλεύειν καὶ κρατεῖν τῶν ἡδονῶν δυνάμενον, καὶ τὸν στέφανον τῆς σωφροσύνης ἀναδησάμενον, καὶ πορφύραν τῆς δικαιοσύνης	18. **P**e tine te numesc împărat, după adevăr, ca unul care poate să cârmuiască şi poftelor să le pună frâu, ca unul care cu diadema cumpătării s-a încununat şi cu purpura dreptăţii s-a	Acrostih obţinut din traducerea pronumelui personal în acuzativ σε, aflat pe a doua poziţie în textul original.

ἀμφιασάμενον. Ἡ μὲν γὰρ ἄλλη ἐξουσία τὸν θάνατον ἔχει διαδοχήν· ἡ δὲ τοιαύτη βασιλεία τὴν ἀθάνατον σώζει διαμονήν· καὶ ἡ μὲν ἐν τῷ αἰώνι τούτῳ λύεται· ὁ δὲ τῆς αἰωνίου κολάσεως ῥύεται.	înveşmântat. Orice altă stăpânire are moartea drept urmare, însă o asemenea cârmuire are nemurirea drept lăcaş; una în acest veac îşi află sfârşitul, alta de pedeapsa veşnică se mântuieşte.	
19.**E**ἰ τήν ἐκ πάντων βούλει καρποῦσθαι τιμήν, γίνου τοῖς ἅπασιν εὐεργέτης κοινός· οὐδέν γάρ οὕτω πρός εὔνοιαν ἐφέλκεται,ὡς εὐποιίας χάρις διδομένη τοῖς χρῄζουσιν. Ἡ γάρ διά φόβον γινομένη θεραπεία, κατεσχηματισμένη ἐστί θωπεία, πεπλασμένης τιμῆς ὀνόματι φενακίζουσα τούς αὐτῇ προσανέχοντας.	19. **R**espectul tuturor de vrei să îl culegi, fii un obștesc binefăcător pentru toţi, căci nimic nu aduce după sine bunăvoinţa, ca al binefacerii dar, dăruit celor care au nevoie. Lauda izvorâtă din teamă linguşire înseamnă care, alcătuindu-se cu numele cinstei plăsmuite, îi înşală pe cei care-o preţuiesc.	Acrostih realizat prin plasarea echivalentului românesc (respectul) al termenului *τιμήν* pe primul loc în enunţ.
20. **Σ**επτὴ δικαίως ἐστὶν ἡ ἡμῶν βασιλεία ὅτι τοῖς πολεμίοις μὲν δεικνύει τὴν ἐξουσίαν, τοῖς ὑπηκόοις δὲ νέμει φιλανθρωπίαν· καὶ νικῶσα ἐκείνους τῇ δυνάμει τῶν ὅπλων, τῇ ἀόπλῳ ἀγάπῃ τῶν οἰκείων ἡττᾶται· ὅσον γὰρ θηρίου καὶ προβάτου τὸ μέσον, τοσοῦτον ἀμφότερων ἡγεῖται τὸ διάφορον.	20. **E**ste vrednică de cinstire împărăţia noastră, pe drept, căci vădeşte autoritate faţă de vrăjmaşi, rămâne binevoitoare faţă de supuşi, câştigându-i pe unii prin puterea armelor, şi este înfrântă de cei care fac parte din ea, printr-o neînarmată iubire. Prin urmare, pe cât de mare este deosebirea dintre o fiară şi o oaie, tot aşa de mare este deosebirea dintre cele două.	Verbul copulativ *a fi* este folosit pentru obţinerea iniţialei acrostihe. În original, iniţiala acrostihă este dată de numele predicativ al structurii verbale, σεπτὴ (ἐστὶν).

21. Τῇ μὲν οὐσίᾳ τοῦ σώματος, ἴσος παντὶ ἀνθρώπῳ ὁ βασιλεὺς, τῇ ἐξουσίᾳ δὲ τοῦ ἀξιώματος ὅμοιός ἐστι τῷ ἐπὶ πάντων Θεῷ· οὐκ ἔχει γὰρ ἐπὶ γῆς τὸν αὐτοῦ ὑψηλότερον. Χρὴ τοίνυν αὐτὸν καὶ ὡς Θεὸν μὴ ὀργίζεσθαι, καὶ ὡς θνητὸν μὴ ἐπαίρεσθαι· εἰ εἰκόνι θεϊκῇ τετίμηται, ἀλλὰ καὶ εἰκόνι χοϊκῇ συμπέπλεκται· δί' ἧς ἐκδιδάσκεται τὴν πρὸς πάντας ἰσότητα.	21. **A**semenea tuturor oamenilor este împăratul în privinţa trupului, în privinţa puterii autorităţii sale este asemănător lui Dumnezeu, căci nu există cineva mai presus decât împăratul. Trebuie aşadar, ca muritor, să nu fie trufaş şi, ca Dumnezeu, să nu se mânie. Cu toate că a fost cinstit cu chip dumnezeiesc, totuşi a fost amestecat cu lutul pământesc, pentru care motiv să înveţe că este la fel cu toţi ceilalţi.	Iniţiala acrostihă este obţinută prin traducerea lexemului ἴσος, aflat pe poziţia a şasea în textul original.
22. Ἀποδὲχου τοὺς τὰ χρηστὰ συμβουλεύειν ἐθέλοντας, ἀλλὰ μὴ τοὺς κολακεύειν ἑκάστοτε σπεύδοντας. Οἱ μὲν γὰρ τὸ συμφέρον συνορῶσιν ἐν ἀληθείᾳ· οἱ δὲ πρὸς τὰ δοκοῦντα τοῖς κρατοῦσιν ἀφορῶσι, καὶ τῶν σωμάτων τὰς σκιὰς μιμούμενοι, τοῖς παρ' αὐτῶν λεγομένοις συνᾴδουσι.	22. **C**onsimte cu cei care vor să te îndemne să faci bine, dar nu cu cei care se grăbesc să te linguşească cu orice ocazie. Unii caută, cu adevărat, ceea ce e folositor, alţii însă urmăresc opiniile celor puternici şi imitând umbrele trupurilor acestora, îngână doar cuvintele lor.	Traducerea lexemului grecesc care oferă iniţiala în textul original, Ἀποδὲχου („a accepta", „a admite") oferă iniţiala acrostihă: „c" din mai puţin folositul verb „a consimţi".
23. Τοιοῦτος γίνου περὶ τοὺς σοὺς οἰκέτας, οἷον εὔχῃ σοι τὸν Δεσπότην γενέσθαι· ὡς γὰρ ἀκούομεν, ἀκουσθησόμεθα, καὶ ὡς ὁρῶμεν, ὁραθησόμεθα ὑπὸ τοῦ θείου καὶ παντεφόρου βλέμματος. Προεισενέγκωμεν οὖν τῷ ἐλέῳ τὸν ἔλεον, ἵνα τῷ ὁμοίῳ τὸ ὅμοιον ἀντιλάβωμεν.	23. **U**rmăreşte să fii în aşa fel pentru supuşii tăi, după cum te rogi să fie Domunul faţă de tine. Căci aşa cum ascultăm, aşa vom fi ascultaţi şi, aşa cum privim, aşa vom fi priviţi de ochiul atotvăzător al lui Dumnezeu. Să răsplătim aşadar, mila cu milă, ca să primim ceva asemănător cu cee ce am dat.	Acrostih obţinut printr-un adaos pertinent în structura lexicală din limba română, respectiv a termenului „urmăreşte", antepus verbului „a fi". Afirm ca este pertinent întrucât γίνου se află în original la modul imperativ.

24. Ὥσπερ τὰ ἀκριβῆ τῶν κατόπτρων τοιαύτας δείκνυσι τὰς τῶν προσώπων ἐμφάσεις, οἵἁπέρ ἐστι τὰ πρωτότυπα, φαιδρὰ μὲν τῶν φαιδρυνομένων, σκυθρωπὰ δὲ τῶν σκυθρωπαζόντων· οὕτω καὶ ἡ δικαία του Θεοῦ κρίσις ταῖς ἡμετέραις πράξεσιν ἐξομοιοῦται. Οἷάπερ γὰρ ἂν ᾖ τὰ παρ' ἡμῶν εἰργασμένα, τοιαῦτα ἡμῖν ἐκ τῶν ὁμοίων παρέχει.	24. **C**um limpezimea oglinzilor dezvăluie răsfrângerile chipurilor, fermecătoare pe ale celor fermecători, încruntate pe ale celor încruntaţi, aşa şi dreapta judecată a lui Dumnezeu este pe măsura faptelor noastre.	Acrostih realizat prin traducerea întocmai a primului lexem din paragraful original Ὥσπερ.
25. Βουλεύου μὲν τὰ πρακτέα βραδέως, ἐκτέλει δὲ τὰ κριθέντα σπουδαίως· ἐπεὶ λίαν ἐστὶ σφαλερὸν, τὸ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπερίσκεπτον. Εἰ γὰρ τὰ ἐξ ἀβουλίας τις ἐννοήσει κακὰ, τότε γνώσεται καλῶς τῆς εὐβουλίας τὰ χρήσιμα· ὡς καὶ τῆς ὑγείας τὴν χάριν, μετὰ τὴν πεῖραν τῆς νόσου. Δεῖ τοίνυν, εὐφρονέστατε βασιλεῦ, καὶ βουλῇ συνετωτέρᾳ, καὶ εὐχῇ συντονωτέρᾳ ἐξερευνᾷν ἀκριβῶς τὰ συνοίσοντα τῷ κόσμῳ.	25. **E**xaminează îndelung asupra faptelor, dar săvârşeşte repede cele ce le-ai decis, căci e foarte periculos să fii nesăbuit în fapte. Cel care va reflecta la relele izvorâte din lipsa de judecată, va aprecia foloasele cumpătării, aşa cum cineva apreciază darul sănătăţii, după încercările bolii. Trebuie, prin urmare, împărate preaînţelept, să cauţi cu grijă cele folositoare lumii, prin rugăciune ardentă şi prin cumpănire prudentă.	Traducerea imperativului grecesc Βουλεύου, aflat pe prima poziţie în original, prin imperativul verbului „a examina" conduce la obţinerea iniţialei acrostihe din acest paragraf.
26. Ἄριστα διοικήσεις τὴν ἀγαθήν σου βασιλείαν, εἰ πάντα σπουδάζεις ἐφορᾷν, καὶ μηδὲν ἀνέχῃ παρορᾷν. Οὐ γὰρ μικρὸν ἐπὶ σοὶ, ὅπερ μικρὸν εἶναι δοκεῖ ἐν συγκρίσει τῶν σῶν· ἐπειδὴ καὶ ῥῆμα βασιλέως ψιλὸν μεγάλην ἔχει παρὰ πᾶσιν ἰσχύν.	26. **R**ândui-vei foarte bine de-a lungul bunei tale cârmuiri, dacă te vei strădui să veghezi asupra tuturor lucrurilor şi dacă nu vei permite să neglijezi nimic. Căci ceea ce pare să fie mărunt în comparaţie cu tine, nu este mărunt pentru tine, deoarece şi o vorbă neînsemnată de-a împăratului, are o însemnătate mare pentru toţi.	Acrostih obţinut prin folosirea formei inverse de viitor a verbului **„r**ândui-vei" care corespunde verbului grecesc aflat la persoana a II-a singular, διοικήσεις .

27.Σαυτώ τήν τοῦ φυλάττειν τους νόμους έπίθες ανάγκην, ώς μή ϊχων ίπι γης τόν δυνάμενον άνα-γκάζειν ούτω γαρ κα\ των νόμων επιδείξεις το σέβας, αυτός προ τών άλλων τούτους αΐδούμενος, και τοις ύπηκόοις φανήσεται το παρανομεϊν ουκ άκίνδυνον.	27. **N**evoia de a păzi legile să ţi-o impui şi ţie, deoarece nu este pe pământ unul capabil să te oblige. Căci, în acest fel, vei arăta respect faţă de legi, tu însuţi respectându-le înaintea celorlalţi şi se va arăta supuşilor că nu este în afara primejdiei să faci abstracţie de lege.	Ανάγκην este termenul care, tradus prin „nevoia”, facilitează obţinerea iniţialei acrostihe.
28. Ἴσον τῷ πλημμελεῖν, τὸ μὴ κωλύειν τοὺς πλημμελοῦντας λογίζου. Κἂν γὰρ τις πολιτεύηται μὲν ἐνθέσμως, ἀνέχηται δὲ τῶν βιούντων ἀθέσμως, συνεργὸς τῶν κακῶν παρὰ Θεῷ κρίνεται· εἰ δὲ βούλει διττῶς εὐδοκιμεῖν, καὶ τοὺς τὰ κάλλιστα ποιοῦντας προτίμα, καὶ τοῖς τὰ χείριστα δρῶσιν ἐπιτίμα.	28. **I**a seama că a păcătui este egal cu a nu îi împiedeca pe cei ce păcătuiesc. Căci, dacă cineva guvernează după lege, însă permite altora să-şi trăiască viaţa în fărădelege, e judecat în faţa lui Dumnezeu ca părtaş la rele. Dacă vrei să fii preţuit îndoit, cinsteşte-i şi pe ce săvârşesc lucruri minunate, şi pedepseşte-i pe care care săvârşesc lucruri foarte rele.	Ultimul cuvânt din propoziţie λογίζου, aflat de asemenea la imperativ, oferă prin traducerea cu expresia „ia seama”, iniţiala acrostihă.
29. Λίαν συμφέρειν ὑπολαμβάνω, τὸ φεύγειν τὰς τῶν κακῶν συνδιαιτήσεις· τὸν γὰρ συνόντα πάντοτε ἀνθρώποις πονηροῖς, ἢ παθεῖν ἢ μαθεῖν ἀνάγκη τι πονηρόν· ὁ δὲ τοῖς ἀγαθοῖς συνδιάγων, ἢ μίμησιν τῶν καλῶν ἐκδιδάσκεται, ἢ μείωσιν τῶν κακῶν ἐκπαιδεύεται.	29. **C**onsider că e foarte de folos să te fereşti a trăi laolaltă cu cei răi, căci cel care îşi petrece tot timpul între oamenii netrebnici, neîndoielnic, fie suferă, fie învaţă ceva rău. Însă, cel care îşi petrece viaţa alături de cei buni, este învăţat fie să imite lucrurile bune, fie este educat să facă mai neînsemnate lucrurile rele.	Acrostih dobândit prin traducerea verbului din regentă, ὑπολαμβάνω, aflat pe a treia poziţie în textul original.
30. Ἐγκόσμιον ὑπὸ Θεοῦ πιστευθεὶς βασιλείαν, μηδενὶ χρῶ τῶν πονηρῶν πρὸς τὰς τῶν πραγμάτων διοικήσεις. Ὧν γὰρ ἂν ἐκεῖνοι κακῶς διαπράξωνται, λόγον ὑφέξει Θεῷ ὁ τὴν ἰσχὺν αὐτοῖς	30. **U**nde ţi s-a încredinţat de către Dumnezeu împărăţia lumească, nu te folosi, în niciun chip, de nelegiuiţi pentru administrarea treburilor. Căci, dacă unii ar acţiona în mod ticălos, va da	Acrostih obţinut prin folosirea formei populare a adverbului *unde* cu rol de a introduce o propoziţie

δεδωκώς. Μετὰ πολλῆς οὖν ἐξετάσεως αἱ τῶν ἀρχόντων προβολαὶ γἰνέσθωσαν.	socoteală lui Dumnezeu cel care le-a dat lor puterea. Prin urmare, înălţarea în rang să fie făcută după minuţioasă cercetare.	circumstanţiala de cauză (*de vreme ce, din cauză că*)
31. Ἴσον νομίζω κακὸν, καὶ τῶν ἐχθρῶν θυμοῦσθαι ταῖς κακουργίαις, καὶ τῶν φίλων θέλγεσθαι ταῖς κολακείαις. Δεῖ γὰρ πρὸς ἑκατέρους γενναίως ἀνθίστασθαι, καὶ τοῦ πρέποντος μηδαμῶς ἀφίστασθαι, μήτε τὴν ἀλόγιστον ἐκείνων δυσμένειαν ἀμυνόμενον, μήτε τὴν ἐπίπλαστον τούτων εὐμένειαν ἀμειβόμενον.	31. La fel de rău socotesc că este şi să te laşi pradă mâniei din pricina răutăţilor vrăjmaşilor şi captivat de linguşirile prietenilor. Căci trebuie să te opui ferm şi unora şi altora şi să nu stai deoparte niciodată de ceea ce se cuvine, nici apărând uşuratica rea voinţă a unora, nici răsplătind bunăvoinţa necinstită a altora.	Primul lexem grecesc Ἴσον este tradus prin „la fel de”, contribuind astfel la realizarea acrostihului.
32. Ἡγοῦ τούτους εἶναι φίλους ἀληθεστάτους, μὴ τοὺς ἐπαινοῦντας ἅπαντα τὰ παρὰ σοῦ λεγόμενα, ἀλλὰ τοὺς κρίσει δικαίᾳ πάντα πράττειν σπουδάζοντας, καὶ συνηδομένους μὲν ἐπὶ τοῖς χρηστοτέροις, ἐπιστυγνάζοντας δὲ ἐπὶ τοῖς ἐναντίοις. Οὗτοι γὰρ ὄντως ἀψευδεστάτης φιλίας δεικνύουσι τεκμήριον.	32. Urmează părerii după care prietenii cei mai adevăraţi nu sunt cei care aplaudă toate cele zise de tine, ci cei care se întrec să facă toate potrivit corectei judecăţi, pe de-o parte bucurându-se laolaltă cu tine de cele folositoare, pe de altă parte, întristându-se de cele potrivnice. Aceştia, într-adevăr, dau dovadă de cea mai sinceră prietenie.	Înlocuirea lexemului a *considera* care ar fi putut traduce imperativul grecesc Ἡγοῦ cu expresia frazeologică „a urma părerii cuiva”.
33. Μὴ μεταβαλλέτω σοι τὴν μεγαλόφρονα γνώμην τῆς ἐπιγείου ταύτης δυναστείας ὁ ὄγκος, ἀλλ’ ὡς ἐπίκηρον διέπων ἀρχὴν, ἄτρεπτον ἔχε τὸν νοῦν ἐν πράγμασι τρεπτοῖς, μήτε ἐν ταῖς εὐθυμίαις ἐξυψούμενος, μήτε ἐν ταῖς ἀθυμίαις ταπεινούμενος.	33. Importanţa unei asemenea autorităţi lumeşti să nu-ţi schimbe cugetul generos, ci, de vreme ce dispui de o putere trecătoare, menţine-ţi cugetul neschimbat în mijlocul lucrurilor schimbătoare, nici de bucurii exaltat, nici de mâhniri deznădăjduit.	Acrostih realizat prin traducerea subiectului ὁ ὄγκος din original, aflat pe ultimul loc în prima propoziţie, cu lexemul „importanţa”.

Deşi lucrarea de faţă nu cuprinde toate capitolele de sfaturi ale lui Agapet, 72 la număr (cele rămase necuprinse urmând a se constitui într-o a doua parte a lucrării), socotesc că prin această încercare de „trecere” a acrostihului în traducerea românească a *capitolelor sfătuitoare*, am reuşit să subliniez că este cu putinţă să tălmaceşti textul original aducând în limba de traducere şi acrostihul, în aşa fel încât acesta să îşi justifice menirea: o modalitate, convenţională poate, de a pune alături şi autorul şi destinatarul lucrării, printr-un efort stilistic deloc de neglijat.

Referințe bibliografice

Beck, Hans-Georg. 2012. *Istoria Bisericii Ortodoxe în Imperiul Bizantin.* Traducere de Vasile Adrian Carabă. București: Nemira.

Brehier, Louis. 1970. *La civilisation byzantine*. Paris: A. Michel.

Bell, Peter N. 2009. *Three Political Voices from the Age of Justinian: Agapetus, "*Advice to the Emperor", "Dialogue on Political Science"; *Paul the Silentiary,* "Description of Hagia Sophia". Translated Texts for Historians. 52. Liverpool: Liverpool University Press.

*** *Early Christian Paraenesis in Context.* 2005. James M. Starr, Troels Engberg-Pedersen (eds.). Berlin: Walter de Gruyter.

Endre v. Ivanka. 2012. *Elenic şi creştin în viaţa spirituală a Bizanţului timpuriu.* Traducere de Vasile Adrian Carabă. București: Nemira.

Krumbacher, Karl. 2001. *The History of Byzantine Literature: from Justinian to the end of the Eastern Roman Empire* (527-1453) (2nd ed. Munich: Beck, 1897). Introductory sections translated by David Jenkins and David Bachrach. Copyright: University of Notre Dame.

Lemerle, Paul. 1960. *Prolégomčnes ŕ e édition critique et commentée des «Conseils et Récits» de Kékaumenos.* Bruxelles: Palais des Académies.

Marshall, F. H. 1948. "Byzantine literature", in *Bizantium, An Introduction to East Roman Civilization*, Edited by Norman H. Baynes and H. St. L. B. Moss. Oxford: Clarendon Press.

Mullins, Terenece Y. 1980. "Topos as a New Testament Form", in *Journal of Biblical Literature* 99, 541-547.

Rapp, Claudia. 2009. "Charity and Piety as Episcopal and Imperial Virtues in Late Antiquity", 75-87, in *Charity an Giving in Monotheistic Religions*. Edited by Miriam Frenkel and Yacoov Lev. Walter de Gruyter.

Runciman, Steven. 2012. *Teocraţia bizantină*. Traducere de Vasile Adrian Carabă. București: Nemira.

Tanaşoca Nicolae-Şerban. 2009. *Creaţie şi tradiţie literară bizantină, Studii şi texte.* Bucureşti: Editura Unarte.

Idem. 1971. *Literatura Bizanţului*. *Studii. Antologie.* Traduceri şi prezentare de N.-Ş. Tanaşoca. Bucureşti: Editura Univers.

Tatakis, Basil. 1949. *Byzantine Philosophy.* Originally published as *La philosophie byzantine*, by Basil Tatakis. Presses Universitaires de France. English translation and new material copyright 2003 by Hackett Publishing Company, Inc.

Tenace, Michelina. 2005. *Creştinismul bizantin*. Traducere Al. Cistelecan. Chişinău: Cartier.

Ware, Timothy. 1997. *Istoria Bisericii Ortodoxe.* Traducere Alexandra Petrea. București: Aldo Press.

Adina-Voichița ROȘU
(Universitatea din Oradea)

Fericitul Ieronim – Pe urmele bărbaților iluștri

Abstract: (*Blessed Hieronymus – In the Footsteps of Illustrious Men*) A prominent personality of the late Antiquity, Father Hieronymus is considered by the modern scholars as being the most important philologist and translator of the Bible, from the Patristic period, but also an artist of the portrait, his literary portraits being expressions of the social realities of the second half of the 4th century. Hieronymus has mastered the art of the literary portrait from the works of the great classical authors whom he studied with a lot of passion. The personalities portrayed by Hieronymus are different: historians, rhetors, bishops, priests, philosophers, deacons, praetors or honoured saints like Paul, Malcus, Ilarion. The portraits prezented by him have a great historical value due to the unique information about some pagan or Christian writers. His work, *De viris illustribus*, which enjoyed great success in the coming centuries, is one of the few works translated from Latin to Greek.

Keywords: *Blessed Hieronymus*, *immortalize*, *portraits*, *testimonies*, *personalities*

Rezumat: Personalitate marcantă a Antichității târzii, Fericitul Ieronim este considerat de către cercetătorii moderni drept cel mai însemnat filolog și biblist creștin din perioada patristică, dar și un artist al portretului, portretele sale literare fiind expresii ale realităților sociale din a doua jumătate a secolului al IV-lea. Ieronim și-a însușit arta portretului literar din operele marilor autori clasici pe care i-a studiat cu multă pasiune. Personalitățile portretizate de Ieronim sunt diferite: istorici, retori, episcopi, preoți, filosofi, diaconi, pretori sau sfinți emeriți ca Pavel, Malcus, Ilarion, având o deosebită valoare istorică datorată informațiilor unice despre unii scriitori păgâni sau creștini. Opera sa, *De viris illustribus*, care s-a bucurat de mare succes, este una dintre puținele opere traduse din limba latină în limba greacă.

Cuvinte-cheie: *Fericitul Ieronim, a imortaliza*, *portrete*, *mărturii*, *personalități*

Nevoia de eternizare a omului care a năzuit întotdeauna spre o formă de reprezentare în stare să-l facă nemuritor constituie motivul apariției portretului. Viziunea fundamental realistă a romanilor, datorată firii practice a acestora, este ilustrată de portret, portret ce dă posibilitatea să consemneze, să „nareze" un episod sau un fragment din realitatea vieții. A imortaliza clipa și nu oricum, ci într-o forma desăvârșită, iată esența portretului. În conceptul portretisticii intră întregul univers vizibil și invizibil care pune în lumină caracterul figurii centrale, al portretului vizat. Portretul devine un studiu a lumii scriitorului.

Dintre scriitorii patristici „sfinţi" sau „fericiţi", numiţi astfel datorită meritelor excepţionale, diferiţi de simplii scriitori bisericeşti prin câteva criterii: „vechime, ortodoxie, sfinţenia vieţii şi recunoaşterea de către Biserică" (Corneanu 1984, 35), Sophronius Eusebius Hieronymus se distinge prin arta stilului, bogăția limbajului,

caracterul personal al scrierilor sale. El poate fi considerat cel mai mare portretist al Antichității, rămânând un model cultural reprezentativ al acesteia: „autorul latin este un artist al portretului şi un creator de tablouri vii" (Ieronim 2013, 39). Formaţia sa intelectuală s-a datorat studiilor desfăşurate în cele mai importante centre culturale şi spirituale din Roma, Constantinopol, Antiohia, Alexandria şi Ierusalim. Scrierile Fericitului Ieronim oglindesc o aprofundată cunoaştere a operelor marilor autori latini ai Antichităţii, arta portretului literar ieronimian avându-le drept model. Ieronim a transmis prin traducerile sale bogățiile bibliotecilor grecești și ebraice, a posedat și a comunicat o cultură literară diferită de aceea a celorlalți părinți latini, având o sensibilitate spirituală exegetică și monastică. Personalitățile lumii antice au crezut că pot și trebuie să lege de cetatea în care se integrau anumite texte memorabile. Caius Iulius Caesar a creionat în *De bello Galico* portrete exacte ale galilor și germanilor descriind cu eleganță și precizie locurile, instituțiile, faptele și obiceiurile lor. Istoricul Romei, iubit de Augustus și prețuit de Seneca, Titus Livius (59-17 a. Chr.) a folosit pentru opera sa *Ab Vrbe condita* toate sursele veridice și legendare. Lectura aceste lucrări dezvăluie elocvența discursurilor, impresionantele portrete fizice și morale, forța descrierii unor momente dramatice, căldura sentimentului patriotic. C. Sallustius Crispus (85-35 î.e.n.) a fost considerat marele reformator al istoriografiei latine. În cele două monografii istorice, *De coniuratione Catilinae* și *Bellum Iugurthinum,* Sallustius prezintă istoria ca operă a unor personalități singulare, produs al pasiunilor lor. P. Cornelius Tacitus, care se remarcă prin gravitatea și seriozitatea informațiilor, prin armonia constituită din asimetrii, antiteze, stil eliptic și o abundență de metafore îndrăznețe, acordă o importanță majoră portretelor din opera sa (Cizek 1994, 581). C. Suetonius Tranquillus (75-106 p. Chr.) a scris primul manual de istorie a literaturii latine, *De viris illustribus* (operă în mare parte pierdută), apoi *Vita duodecim Caesarum*. Suetonius e interesat de pitorescul ambianței, de viața privată a personajelor sale, ale căror portrete psihologice și morale se bazează pe documente de arhivă și pe scriere ale unor istorici.

Creațiile literare, la fel ca arhitectura sau sculptura trebuiau să glorifice oamenii de stat, să comemoreze evenimentele din viața statului, să servească în felul lor intereselor statului. Diferită de spiritul literaturii latine, se creează de la sfârșitul secolului al II-lea și continuând până la începutul secolului al VIII-lea e.n. o literatură religioasă. Primii autori de literatură creștină, originari din părți diferite ale Imperiului (Italia, Nordul Africii, Gallia, Spania, Iliria etc.) au fost: Tertulian, Lactanțiu, Ambrozie, Ieronim, Prudențiu, Augustin ș.a.

În timpul pontificatului lui Damasus (367-387 p. Chr.), Roma cunoaște o revigorare notabilă datorită sprijinului acordat culturii de către însuși Damasus, un papă energic și cult. Acesta a fost protector a lui Ieronim (Laporte 2009, 172). După obiceiul timpului, pe lângă gramatică a studiat dialectica, retorica, filozofia și dreptul. Operele lui Cicero şi Seneca au fost sursele principale prin care Ieronim a cunoscut filozofia greacă (Moreschini 2009, 355). A luat parte la discursurile în contradictoriu și își va câștiga printre tinerii romani statutul de om dotat cu o vastă cultură doctrinară și o caldă

elocvență. S-a preocupat de toate domeniile științei, citind diverse cărți, pentru a completa învățătura dascălilor săi. Cărțile erau pasiunea sa, făcea sacrificii deosebite, copiind zi și noapte operele pe care nu le putea cumpăra. Modelul lui Ieronim a fost Cicero, model al limbajului cizelat, maestrul întregii formații și culturi generale, preluând de la el „nu doar acele elemente doctrinale care pot fi cu adevărat considerate mărturii ale unei vaste culturi ci și doctrinele pe care le acceptă sau le respinge" (Moreschini 2009, 348).

După studiile literare făcute la Roma, unde a fost botezat, Ieronim a ajuns la Treveri și a fost cucerit de idealul monastic oriental. Către anul 370 a ajuns la Aquileea un grup care împărtășea aceleași ideal cu al său: Rufin, Bonosus, Cromațiu și Eliodor. Grupul s-a destrămat neputându-se insera în biserica locală. Rufin a plecat către Pustiul Egiptean, Ieronim l-a însoțit în Siria pe Evagrie din Antiohia punându-și la încercare propriile forțe în pustiul Calcidei, în timp ce studia limba ebraică de la exegeți valoroși. La Conciliul din 381 îl cunoaște pe Grigorie de Nazianz, o inteligență pacifistă și departe de luptele partinice. Cunoașterea Răsăritului, știința biblică, pana diplomată a lui Ieronim îi vor asigura favoarea lui Damasus care îl va lua ca secretar. Pregătirea literară a lui Ieronim îl va determina să își îndrepte atenția către *Biblie* și să conștientizeze faptul că versiunile latine care existau avem nevoie să fie revizuite sistematic. Chiar asupra textului *Scripturii* Ieronim a făcut revizuiri și traduceri (v. Ieronim 2013, 18).

Textul *Noului Testament*, fixat astfel de el la Roma în 384, este cel al *Vulgatei*. În același timp, trăind în imediatul contact cu societatea matroanelor creștine, Ieronim a fost interesat de această societate. Doar pe unele le cunoștea, însă toate îl cunoșteau pe el din scrisorile pe care li le adresase. Favoarea lor era transformată în entuziasm când au aflat că secretarul episcopului Damasus a trăit în pustiul Siriei. În felul acesta el a devenit părinte spiritual al unui grup patrician. În Palatul de pe Aventin s-a format cu ajutorul lui o adevărată școala de studii biblice, un centru atractiv pentru nobilimea doritoare de perfecțiune creștină. Ieronim era ascultat și venerat ca un oracol, prezida acele reuniuni, încuraja și lumina femeile evlavioase în chestiunile cele mai complicate ale exegezei biblice. La insistențele Paulei a ținut un șir de conferințe asupra celor două *Testamente* (Laporte 2009, 173).

Între toate se distingea Marcella, despre care Ieronim atestă că îi ardea o flacără în piept pentru studiul scrierilor divine. Donațiile acestor femei i-au permis să trăiască o viață fără griji materiale. Pentru Marcella și Paula, la fel ca pentru Damasus, a fost constrâns să aprofundeze familiaritatea sa cu *Biblia* latină, greacă și ebraică. Legătura strânsă cu Damasus i-a adus mulți dușmani, astfel că la moartea acestuia a plecat către Betleem, după o lungă călătorie în compania Paulei cu oprire în Cipru, Antiohia, o vizită aprofundată a Țării Sfinte în Egipt, la Alexandria, și în lumea monastică de acolo.

Strălucit epistolograf, erudit biblic, rafinat cunoscător al comorilor spirituale din răsărit, delicat cu prietenii și critic cu dușmanii, înclinat către extreme și genial, Ieronim era fascinant. După modelul *Vieții lui Antoniu*, scrisă de Athanasie și tradusă de Evagrie din Antiohia, Ieronim va concepe vieți ale unor sfinți călugări. Personalitățile

portretizate de Ieronim sunt diferite: istorici, retori, episcopi, preoți, filosofi, diaconi, pretori, sau sfinți eremiți ca Pavel, Malcus, Ilarion, fapt ce dovedește o viziune culturală ce depășește cu mult limitele impuse de credința sa. În viziunea sa talentul este cel care primează. Din scrierile și scrisorile lui Ieronim putem deduce personalitatea scriitorului, ambianța culturală și religioasă, evenimentele cele mai importante din viață care i-au influențat gândirea într-o măsură mai mică sau mai mare, raporturile sale cu alte personalități.

Portretele sale au valoare atât literară cât și istorică, descriind viața (importantă în fixarea datei apariție operelor respective), scrierile cu aspectele lor literare și învățătura spirituală și istorică a personalităților portretizate: „Este limpede că preocupările sale culturale și spirituale sunt de neconceput fără a ține seama de cele ale celorlalte personaje importante; așa cum se întâmplă în epocile de mare fervoare culturală, o fericită omogenitate unește figurile însemnate între ele și pe cele însemnate cu cele minore" (Moreschini, Norelli II 2004, 321).

Relațiile Fericitului Ieronim cu Fericitul Augustin au sfârșit prin a deveni amicale deși la început fuseseră oarecum tumultoase, pornind de la scrisoarea episcopului de Hippone din 394, Epistola 56 în care îl invita pe Fericitul Ieronim să se axeze mai degrabă pe traducerile exegeților Orientali decât pe traducerea Bibliei, pentru care o editare revizuită a Septuagintei ar fi fost suficientă. Atitudinea critică și aproape violentă a lui Ieronim față de Rufin nu se poate explica decât prin atașamentul său ferm pentru credința tradițională și prin grija pentru renumele său de ortodoxie.

Fericitul Ieronim avea un recunoscut talent de polemist. Pe lângă controversa cunoscută despre origenism, Ieronim a luat parte la numeroase controverse. În timpul celei de a doua ședere în Antiohia, prin 378 el i-a combătut pe schismaticii luciferieni într-un scurt dialog în două părți, care conține date interesante despre Biserică, ierarhie sacramente. O a doua polemică are loc la Roma, în 383, când ia apărarea lui Helvidius, episcopul arian de Milano care a îndrăznit să scrie într-un tratat că Maria a avut după nașterea lui Iisus alți copii și că de altfel statutul de căsătorie nu este inferior virginității. Puțin mai târziu, în 393, a apărat, de data aceasta împotriva călugărului iovinian, superioritatea abstinenței asupra căsătoriei și în același timp fundamentele întregii morale creștine. De asemenea, în 404 el a denunțat un alt îndepărtat precursor al protestantismului, preotul gal Vigilanțiu, care a început să denigreze viața religioasă și diversele manifestări exterioare ale cultului, în special cultul sfinților.

Prima tentativă a lui Ieronim de a scrie o istorie a literaturii creștine este opera *De viris illustribus*. În prefață autorul amintește originea și scopul operei pretorului Dexter, căruia îi este dedicată opera și care l-a convins să scrie o listă cronologică a autorilor creștini luând ca model *De viris illistribus* a lui Suetoniu. A scris acest catalog pe perioada șederii sale la Betleem în 392; sunt enumerați aici toți autorii care au lăsat vreo operă importantă despre *Sfânta Scriptură*, de la moartea lui Cristos și până la al 14-lea an de domnie a lui Theodosiu, adică 392. Trebuie subliniată expresia „Sfânta Scriptură" deoarece literatura creștină e identificată cu cea eclesiastică și, de asemenea, se înlătură orice diferență între scriitorii greci și cei latini. De altfel, titlul secundar al

cărții este *De scriptoribus ecclesiasticis* și probabil ar putea fi mai potrivit decât cel cu care lucrarea este cunoscută îndeobște. Lucrarea cuprinde 135 de capitole, fiecare dintre ele fiind dedicat unui autor, după modelul lui Suetoniu; Simon Petru deschide seria, iar Ieronim o închide. Pe listă figurează și unii eretici: Tațian, Novațian, Bardesanes, Donatus, Eunomius, dar și trei iudei: Filimon din Alexandria, Iosif Flaviu și Iustus din Tiberiada, precum și un păgân – Seneca, din cauza unei presupuneri că ar fi corespondat cu Apostolul Pavel. Ieronim scrie trei biografii ale eremiților Pavel, cel dintâi Sihastru, Malcus, monahul robit și Ilarion. Viața emeritului Pavel (*Vita Pauli*) a fost scrisă în timpul sihăstriei din deșertul Calcidei, în 376. Potrivit lui Ieronim, Pavel ar fi fost cel dintâi eremit, în contradicție cu afirmația lui Atanasie din *Viața lui Antonie*: „Pavel a rămas orfan la vârsta de 16 ani adânc știutor atât în scrierile grecești, cât și în cele egiptene, cu suflet liniștit și iubind-ul cu totul pe Dumnezeu" (Ieronim 2006, 41). „Pavel zace acoperit de de prea umila țărână, dar se va înălța în slavă […] Vă rog renunțați măcar la bogățiile pe care le îndrăgiți". Până atunci viața sihaștrilor nu fusese cunoscută cercurilor mai largi, cu excepția *Vieții lui Antonie* scrisă de Atanasie. Menirea cărții lui Ieronim este „în primul rând să edifice și să povestească" (Campenhausen 2005, 24). Ieronim se dovedește a fi un strălucit povestitor popular, conținutul istoric al povestirii rezumându-se probabil doar la numele Sfântului.

Asemănătoare sunt biografii mai târzii: *Viața lui Malcus* (*Vita Malchi*), scrisă în 390-391 la Betleem, fiind o autobiografie dictată de Malcus. În *Viața lui Ilarion* (*Vita Hilarionis*) Ieronim îl glorifică pe emeritul de origine palestiniană mort în Cipru cu câțiva ani înainte: „născut în satul Thabatha ce se află așezat cam la cinci mile de orașul Gaza din Palestina, către miazăzi, Ilarion, deși din părinți închinători la idoli, a dat în floare precum trandafirul din spini, cum se zice. Trimis de aceia la Alexandria, a fost încredințat unui grămătic; acolo pe cât îi îngăduia vârsta, a dat la iveală mărețe pilde ale firii și ale moravurilor; în scurt timp s-a făcut îndrăgit de toți și cunoscut prin meșteșugul vorbirii. Spre deosebire de toți ceilalți, având credință în Domnul Iisus nu-și găsea plăcerea în dezlănțuirile circului, nici în sângele din arenă nici în prisosința a teatrului; ci întreaga sa voire avea în mulțimea laolaltă a Bisericii […]. Ca bărbat puternic, primise deja marile daruri ale slavei, dar nu începuse încă să lupte ca soldat. S-a întors în patrie împreună cu câțiva monahi; după trecerea părinților săi la cele veșnice, o parte din avere a dăruit-o fraților, parte celor săraci, fără a păstra nimic pentru sine ci, temându-se de acea pildă, sau chin mai curând, a lui Anania și Safira din *Faptele Apostolilor*, dar mai cu seamă amintindu-și de zicerea Domnului: cine nu va lăsa toate cele are nu poate să fie învățăcelul meu (Luca XIV, 33)" (Ieronim 2006, 65).

Ieronim face o propagandă scrisă a vieții ascetice. Și-a orientat talentul literar în primul rând către satiră și portret, formația sa retorică reflectându-se puternic în stilul său. Din scrierile sale îi putem deduce cu ușurință autoportretul. Bărbatul care se numește pe sine ironie un „semi barbar", a rămas întotdeauna conform firii și voinței sale un „bărbat roman" (*Ep*.15, 3, în Ieronim 2013, 91). Deși cea mai mare parte a vieții lui a trăit între un mediu grec, era reprezentant tipic și conștient al creștinismului latin.

Avea un cult pentru măreția gândirii antice: a studiat cu multă pasiune autorii clasici: Cicero, Vergilius, Terentius etc.

Ca teolog Ieronim a apărat învățăturile şi doctrina Bisericii. Avea o sensibilitate aparte față de vizibil, real, concret; era în primul rând un scriitor ce judeca lumea și oamenii în funcție de succesul producțiilor lor (Labriolle 1924, 447). Ieronim credea în idealurile lui: asceza după el trebuia să însemne renunțarea la lume și convertirea veritabilă, fără ca aceasta să implice abandonarea studiului, a meditației spirituale și a relațiilor cu alte persoane. Avea vanitatea unui adevărat literat (*Despre bărbații iluștri*). Era fidel și devotat prietenilor săi, loial și onest, dar avea și puncte slabe ale caracterului său, bine cunoscute: „independența sa un pic arogantă și irascibilitatea sa, o anumită înclinație de a vedea peste tot dușmani și comploturi" (*ibidem*). Ieronim avea multă tenacitate și voință: a dovedit aceste calități prin studiul personal. A fost sfătuitor spiritual și învățătorul femeilor din aristocrația Romei. Ne dezvăluie entuziasmul pentru experiențele monastice dar și dezamăgirea și descurajarea care îl cuprind în deșert, fervența idealului aescetic, sfaturile și admonestările împărțite discipolelor sale devotate la Roma.

Conflictul dintre profilul literar al păgânului și ce sufletesc al creștinului e elocvent oglindit nu doar în celebrul vis, ci și în *Pilduitoare vieți de eremiți*: „Te implor oricine ai fi, tu, cel ce citești acestea, adu-ți aminte de păcătosul Ieronim; căci dacă Domnul i-ar fi dat să aleagă, decât purpura regilor cu pedepsele ei, el ar fi luat tunica lui Pavel cu meritele lui" (Ieronim 2006, 50). Ieronim este rod al patriei și epocii sale, fondatorul filologiei biblice în Occident, iar perioada cuprinsă între jumătatea secolului al IV-lea și primele decenii ale secolului al V-lea rămâne marcată de personalitatea sa.

Referințe bibliografice

Campenhausen, Hans von. 2005. *Părinți latini ai bisericii*. Bucureşti: Editura Humanitas.
Cizek, Eugen. 1994. *Istoria literaturii latine*. București: Editura Societatea „Adevărul" SA.
Corneanu, Nicolae. 1984. *Studii patristice. Aspecte din vechea literature creştină.* Timişoara: Editura Mitropoliei Banatului.
Horatius. 1980. *Opera omnia*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici de Mihai Nichita. București: Editura Univers.
Ieronim, Fericitul. 2013. *Epistole*. Bucureşti: Editura „Basilica" a Patriarhiei Române.
Ieronim, Sfântul. 2006. *Pilduitoare vieți de emeriți*. Traducere de Dan Negrescu. Bucureşti: Editura Paideia.
Labriolle, Pierre De. 1924. *Histoire de la literature latine chretienne.* Paris: Les Belles Lettres.
Laporte, Jean. 2009. *Părinții Latini ai Bisericii*. Târgu Lăpuş: Editura Galaxia Gutemberg.
Moreschini, Claudio. 2009. *Istoria filosofiei patristice*. Iaşi: Editura Polirom.
Moreschini, Claudio, Norelli, Enrico. 2004. *Istoria Literaturii creştine vechi greceşti şi latine*. Iaşi: Editura Polirom.
Migne, J.P. *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina.*
Voicu, Constantin. 2009. *Patrologie*. Bucureşti: Editura „Basilica" a Patriarhiei Române.

Elena-Tia SANDU
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

(Homo) viator ac/vel peregrinus în Aetas Patrum. Interferențe semantice. I

Abstract: ((Homo) viator ac/vel peregrinus *in Aetas Patrum. Semantic Interferences. I*) A phrase frequently encountered in its Latin expression during the contemporary period in the literature of socio-human disciplines, but also in cultural-artistic manifestations, often displayed as an aegis that confers attire and prestige, *homo viator* collocation appears to be, from personal researches so far, a Christian theological medieval lexical creation, attested sometime at the end of the 15th century – the beginning of the 16th century. Efflorescent used or cited as a philosophical, theological, anthropological, socio-cultural concept, presented and analysed as a metaphor or literary motif, always reinventing and yet seemingly to synthesize the human condition in the most eloquently approach, the collocation in question abundantly deserves a re-establishment of its history. In previous communications and articles, I have dealt with the meanings of the *viator* lexeme during the pre-Christian Latin period, as well of the biblical premises, especially from the Old Testament, of the *homo viator* religious concept. In this discourse I will deal with Latin occurrences in the lexical-semantic field of the concept of traveller / foreigner from the patristic period, by means of which defines, in general, the condition of the human being, and, par excellence, the condition of the Christian. The analysis of the writings of Latin Christian authors during this period of time (Tertullian, Cyprian, Ambrose, Augustine, Jerome etc.) outlines a lexical series delimited by the discussed concept, whose elements: *advena*, *peregrinus*, *viator*, *transmigrans*, *extraneus* and *alienus* get into semantic interferences (complementary relations and semantic competition). The aim of this paper is that during this period, the concept, approached in the New Testament spirit, seldom reaches the maximum of doctrinal theological valorisation of Augustine, lexicalized in the form of pilgrim over 800 times, especially in his famous *The City of God*.

Keywords: *homo viator*, *peregrinus*, *patristics*, *semantics*, *Latin vocabulary*

Rezumat: Sintagmă frecvent întâlnită, în expresia sa latină, în perioada contemporană, în literatura de specialitate a disciplinelor socio-umane, dar și în manifestări cultural-artistice, adesea afișată ca egidă ce conferă ținută și prestigiu, colocația *homo viator* apare ca fiind, din cercetările personale de până acum, o creație lexicală medievală teologică creștină, atestată cândva la sfârșitul secolul al XV-lea – începutul secolul al XVI-lea. Eflorescent utilizată sau invocată drept concept filosofic, teologic, antropologic, socio-cultural, prezentată și analizată ca metaforă sau motiv literar, reinventându-se mereu și totuși părând a sintetiza în modul cel mai elocvent condiția umană, sintagma în discuție merită cu prisosință o reconstituire a istoriei sale. În comunicări și articole precedente m-am ocupat de sensurile lexemului *viator* în perioada latinității precreștine, precum și de premisele biblice, în special vetero-testamentare, ale conceptului religios *homo viator*. În prezenta comunicare mă voi ocupa de ocurențe latinești din câmpul lexico-semantic al noțiunii de călător/străin din perioada patristică, prin intermediul cărora se definește, în general, condiția ființei umane, și, prin excelență, condiția creștinului. Analiza scrierilor autorilor latini creștini din această perioadă (Tertulian, Ciprian, Ambrozie, Augustin, Ieronim ș.a.) conturează o serie lexicală circumscrisă noțiunii discutate, ale cărei elemente: *advena*, *peregrinus*, *viator*, *transmigrans*, *extraneus* și *alienus* intră în relații de interferență (complementaritate și concurență semantică. Din comunicare rezultă ideea că, în această perioadă conceptul, abordat în spirit novo-testamentar, la început ocazional, deci rar, atinge maximum de valorificare doctrinară teologică la Augustin, lexicalizat în forma *peregrinus* de peste 800 de ori, în special în celebra *Despre Cetatea lui Dumnezeu*.

Cuvinte-cheie: *homo viator*, *peregrinus*, *patristică*, *semantică*, *vocabular latin*

O abordare sociolingvistică a fenomenului mai larg al menținerii în uz al unor sintagme sau vocabule de origine latină ne scoate în evidență în primul rând viabilitatea și vitalitatea conceptuală a acestora, apoi varietatea domeniilor, posibilele motive și scopuri ale utilizării lor, precum și relativa lor mobilitate lingvistică, capacitatea de a genera forme noi. În privința surselor antice ale filosofiei din care s-a format și s-a nutrit gândirea occidentală până în perioadă contemporană, în special în privința terminologiei și a conceptelor fundamentale, nenumărate studii au indicat și subliniat de-a lungul timpului patrimoniul grec. Două concepte, de sorginte și în expresie latină, sunt însă definitorii pentru antropologia filosofică dând mărturie astfel de vocația limbii latine de a exprima într-un mod sintetic și revelator aspecte esențiale ale omului și ale umanității: *condicio humana*[1] și *homo viator*. „Produse" ale aceleiași mentalități, deși apărute în epoci distincte, cele două sintagme au străbătut veacurile, adesea intercorelate, rămânând la fel de incitante, provocând până astăzi dezbateri și, dacă nu răspunsuri definitive, cu siguranță întrebări menite să iscodească rosturile ființării, precum, spre pildă, cele ale lui Clyde Pax cu referire la metafizica existențialistă a lui Gabriel Marcel, autor, printre alte opere importante, al unui eseu intitulat chiar *Homo Viator*[2]: „Is it possible to assign a proper or essential name to the human person? [...] What does the name homo viator announce or claim about the human person and the human condition? What does this name bring to thought? What explaining or elucidating power does it contain? What might this naming empower us to think about the human reality which would otherwise remain unnoticed or unapreciated?" (Pax 1988, 338).

Sintagmă frecvent întâlnită, în expresia sa latină, în perioada contemporană, în literatura de specialitate a disciplinelor socio-umane, dar și în manifestări cultural-artistice, adesea afișată ca egidă ce conferă ținută și prestigiu, colocația *homo viator*

[1] Despre apariția sintagmei în limba latină am subliniat ideea că este o creație pur romană, nu un calc din greacă, conformă mentalului poporului roman, termenul având la bază o metaforă juridic-militară. Am lansat ipoteza că această colocație este o creație lexicală ciceroniană, preluată și folosită atât de către Seneca Maior (Retorul), cât și de către fiul său, stoicul Seneca (vezi Sandu 2002. *Condicio humana – primele atestări*). O formulare atât de pregnantă și cu potențial speculativ este încă de timpuriu preluată și valorificată de către literatura patristică, primul utilizator fiind Tertulian. Contemplând în repetate rânduri la condiția umană (există 12 ocurențe ale sintagmei în opera acestuia), autorul insistă asupra fragilității, mediocrității, inferiorității omului (vezi Sandu 2008. *Miserabilis humana condicio. Conceptul de condiție umană la Tertullianus*).

[2] Despre același eseu, scris de Gabriel Marcel în 1941, James Collins sintetiza pe coperta 4 a traducerii în engleză realizate de către Emma Craufurd și Paul Seaton: „The theme of Marcel's Homo Viator is close to the center of all preoccupations: man in his pilgrim condition. With great virtuosity in the use of his own philosophical method, he probes into interpersonal relations and the threat to ethical values. Marcel excels here in his concrete analyses of the attitude of hope, the family community in its temporal and supratemporal aspects, and the forgotten virtue of personal fidelity." (Marcel 2010).

apare ca fiind, din cercetările personale de până acum[1], o creație lexicală medievală teologică creștină, atestată cândva la sfârșitul secolul al XV-lea – începutul secolul al XVI-lea. Eflorescent utilizată începând cu epoca modernă[2], invocată drept concept filosofic, teologic, antropologic, socio-cultural, prezentată și analizată ca metaforă sau ca motiv literar, reinventându-se mereu și totuși părând a sintetiza în modul cel mai elocvent condiția umană, sintagma în discuție merită cu prisosință o reconstituire a istoriei sale. Originea conceptului are două mari surse antice, cea laică (literatura și filosofia greacă, ulterior literatura și filosofia latină), pe de o parte, și cea religioasă (iudaismul și creștinismul biblic), pe de altă parte, ambele resurse fiind exploatate de către literatura patristică și medieval-creștină în definirea lui *homo Christianus* drept *homo viator*. Haina latină în care s-a născut, a fost difuzat și s-a menținut până în zilele noastre reprezintă un argument puternic în a ne concentra atenția cu precădere asupra spațiului latin din care a emers acest concept fundamental pentru definirea ființei umane. Până la fixarea sa în această formă sintagmatică a lui *homo viator*, conceptul are un parcurs interesant, componenta lingvistică, ce implică atât aspecte semasiologice (concurențe sinonimice ș.a.), cât și complexe aspecte de traductologie și de echivalare din limbile-sursă, greaca și ebraica, în limba-țintă, latina, se împletește cu o inextricabilă componentă extralingvistică, în explicarea fenomenelor ce au condus la apariția, afirmarea și cariera de succes a acestui concept.

Deja până la apariția *Vulgatei* lui Ieronim, varianta latină completă și standardizată a Bibliei, la începutul secolului al V-lea, în decursul a mai bine de trei secole, având în vedere că Noul Testament se fixează în scris, în limba greacă, undeva între deceniul al șaselea și al nouălea al primului veac *post Christum*, literatura patristică latină, în efortul său apologetic, doctrinar și justificativ, definește figura creștinului apelând în special la două imagini-metaforă, aceea de soldat și aceea de peregrin, aceasta din urmă, care ne interesează aici, nutrindu-se din religia ebraică. Antropologia iudaică definește relația omului cu patria sa spirituală, Paradisul, în Vechiul Testament, încă din Geneză: omul creat în Grădina raiului, după imaginea și asemănarea cu Dumnezeu, domnește peste toate creaturile, bucurându-se de celesta beatitudine ca cetățean cu drepturi depline al Edenului. Căderea în ispită și alungarea

[1] Am urmărit evoluția conceptului de *(homo) viator* plecând de la etimologia și semantismul lui *viator* ilustrat de operele literare din perioada latinității clasice (vezi Sandu 2004, 2008 și 2009). Alte trei articole (vezi Sandu 2015, 2019 a și 2019 b), analizează viabilitatea și proliferarea sa în perioada contemporană în sfera socio-umană, culturală, artistică și religioasă, explicând faptul prin contribuția literaturii patristice la preluarea, valorificarea și promovarea conceptului în strânsă legătură cu noțiunea de condiție umană.

[2] Despre actualitatea conceptului în gândirea creștină dă mărturie un discurs recent al papei Ioan Paul al II-lea adresat participanților la a treia întâlnire plenară găzduită de Academia Pontificală Sf. Tomas. Remarcând problemele cu care se confruntă lumea contemporană, Sanctitatea-Sa recomandă drept soluție revenirea la spiritualitate*: An anthropological problem that is so central to contemporary culture can only find a solution in the light of what we might call "meta-anthropology". Hence it is the understanding of the human being as a conscious, free being,* homo viator*, who at the same is and becomes. In the human being great diversities are reconciled: the one and the many, body and soul, male and female, the person and the family, the individual and society, nature and history.* (https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/en/speeches/2002/june/documents/hf_jp-ii_spe_20020622_pont-acad-st-thomas.html).

din patria originară conferă ființei umane statutul de exilat și, de aici, sentimentul înstrăinării. Povara omului este să își conștientizeze condiția și, confruntându-și carnalitatea, să încerce să se reapropie de locul său natal, Cerul. Astfel, încercările poporului iudeu reprezintă o reiterare, la nivel istoric, a poveștii adamice, pierderea credinței și laitmotivul exilului fiind mereu corelate, fapt pentru care imaginea străinului, a migrantului și /sau a exilatului reprezintă una dintre cele mai puternice toposuri vetero-testamentare. Folosirea metaforică a termenului ebraic *ger* joacă un rol esențial în înțelegerea poporului lui Israel privind vocația sa fundamentală, în construirea identității colective israelite, motivul lui *ger*[1] combinând elementele conceptuale ale străinului, ale călătorului și ale exilatului, exprimate cu termeni mai mult sau mai puțin sinonimi: *The israelits did not only keep alive the memory of their forefathers as gerim, but understood their own existence as peregrinatio*. (Kidd apud Dunning 2009, 43). În opinia lui Kidd, termenul *ger* evoluează de la o întrebuințare pur juridică la o *figura theologica* aplicată identității colective israelite. (Kidd apud Dunning 2009, 43).

Începând cu *Septuaginta*, biblia alexandrină realizată în secolul al III-lea *a*. *Chr*., se manifestă complicata problemă traductologică a echivalențelor din limba-sursă, ebraica, în limba-țintă, greaca. O putem observa și în echivalarea ebraicului *ger*, care apare de peste 50 de ori numai în Pentateuch, așa cum explică, sintetic, C. Răchită: „Prima problemă apare la traducătorii alexandrini care s-au confruntat cu echivalarea ebraicului *gēr*, întâlnit în peste 50 de contexte numai în Pentateuh. Din motive variate, ce țin, probabil, de imposibilitatea de a identifica un echivalent precis, ei au folosit trei termeni diferiți: *geiôras*, *pároikos* și *prosēlytos*. Primul nu este o traducere propriu-zisă, ci o transliterare a formei aramaice care îi corespunde termenului ebraic; al doilea este un anacronism în raport cu sensurile mult mai variate ale originalului; al treilea este o traducere prin stereotipizare. În general, se admite că în Pentateuh prin cuvântul *gēr* era desemnat orice locuitor, străin sau israelit, care se stabilea într-un teritoriu ce nu-i aparținea de drept și asupra căruia nu avea drepturi de moștenire. Cu timpul, termenul ebraic ajunge să desemneze o adevărată clasă socială, compusă din locuitori proveniți din diferite medii, străini sau nu, dar a căror condiție socio-politică este inferioară celei a autohtonilor, fiind menționați adesea alături de orfani și văduve. În linii mari, termenul ebraic nu desemnează în toate contextele biblice apartenența etnică, ci indică mai degrabă o categorie socială defavorizată, formată și din străini. Optând pentru *pároikos*, traducătorii alexandrini substituie o realitate semitică cu una specifică elenismului, întrucât termenul implică o serie de sensuri legate de organizarea socială a *polis*-ului. Pentru perioada elenistică, termenul trece drept sinonimul periecilor din Sparta și al metecilor din Atena.” (Răchită 2016, 6).

[1] În Pentateuch se observă că un număr de legi mozaice prevăd obligații și pedepse care, referindu-se la israeliți, îi includ și pe „rezidenții” ce trăiesc alături de ei (*Exod.* 12:49; *Lev*. 17:15, 18:26;24: 22; *Num.* 15:16, 29; 19:10; 35:15; *Deut.* 1:16; 24:17; 31:12), în timp ce, în legi mai vechi, precum în Codul lui Hamurapi, pedepsele erau diferențiate în funcție de statutul social. Lui Israel nu numai că i se interzice să asuprească străinul (*Exod.* 22 :21; *Lev*. 19 :33), ci i se spune să îl iubească pe acesta (*Lev*. 19:34).

Așa cum observă autorul, echivalarea ebraicului *ger* reprezintă o primă problemă, deoarece pentru noțiunea de străin și/ sau călător, patru cuvinte ebraice diferite sunt folosite în Vechiul Testament: *ger*, *toshabh*, *nokhry* (sau *ben nekhar*) și *zar.* Distincția între primii trei termeni se vede cel mai bine în *Exodus* 12: 43, 45, 48, în primul fiind vorba de străin (*nekhar*), în general, în al treilea de străinul naturalizat (*ger*), iar în al doilea, pe cel din afara societății religioase[1]. Acest motiv recurent al străinului vetero-testamentar reprezintă punctul de plecare în crearea conceptului creștin de ființă călătoare, exprimat mult mai târziu prin sintagma *homo viator*. Spre deosebire de Vechiul Testament unde referirile la străin și călător sunt frecvente, motivul străinului/ al călătorului se restrânge doar la câteva referințe în Noul Testament, însă, calitativ, acestea fac trecerea către o temă importantă a literaturii patristice și medievale, a condiției creștinului - călător, deoarece sunt utilizate în sens metaforic, și nu concret, precum în Vechiul Testament. Creștinii timpurii se considerau *străini*, exprimând această idee adesea în puține cuvinte sau fraze, precum în 1 Petru 1:1. Petru, „apostol al lui Isus Hristos" se adresează „către aleșii străini (*electiv advenis*), împrăștiați prin Pont, Galatia, Capadocia, Asia și Bitinia". El cere acestora un

[1] Termenul *ger* (cf. verbul înrudit *guwr*) se referă la persoana care locuiește într-o țară sau oraș în care nu este cetățean nativ. În *Exodus* 12: 19, se opune lui 'ezrach, cu sensul de „nativ" (etimologic, „care crește din pământ, bărbat/copac"). Spre exemplu, se referă la patriarhii din Palestina, israeliții din Egipt, leviții care trăiau printe israeliți, în special folosit pentru străinii liberi care trăiau printre israeliți, la care se referă legea ce le conferă dreptul la un bun tratament din partea poporului lui Israel (*Deut.* 10:18; *Lev*. 19:33) *This treatment of the stranger is based partly on historic recollection, partly on the duty of the Israelite to his God. Because the ger would be at a natural disadvantage through his alienage, he becomes one of the favorites of a legislation that gives special protection to the weak and helpless.* În ce privește naționalitatea, fiul unui *ger* este el însuși *ger* (*Lev.* 24: 10-22), și se bucură de o atenție special pentru a nu fi prejudiciat (*Deut*. 1:16; 27:19). În ce privește aplicarea legii privind crimele, pentru *gerim* se aplică aceleași prevederi ca și nativilor (*Lev.* 18:26), anumite acte criminale trecând deasupra protecției ca cetățean (*Lev*. 20:2), motivul fiind unul religios (*Lev.* 24: 10-22; *Num*. 35:15). Fiind în general văzut ca sărman și vulnerabil, anumite prevederi asigură posibilitatea acestora de a participa la zeciuială (*Deut*. 14:29; 26:12), de a aduna rămășițele după culesul diferitelor roade (*Lev.* 19:10, 23:22; *Deut*. 24:19, 20, 21). Aproape toate sărbătorile importante se aplică și lui *ger*. El trebuie să se odihnească de Sabat (*Exod*. 20:10; 23:12), să celebreze Săptămânile și Sărbătoarea Corturilor (*Deut*. 16). Ospitalitatea față de *ger* este o datorie religioasă (*Gen*.19, *Jud*. 19: 24). Despre termenul *toshabh* nu se știu prea multe. Este posibil să fie un sinonim al lui *ger*, dar se poate să fi fost folosit pentru cel care nu rezidează permanent. În *Lev.* 22:10 pare să se referă la oricine rezidează la un preot. Un *toshabh* nu poate mânca Paștele (cf. *Vulgata*: „*Advena* et mercenarius non edent ex eo." *Exod*. 12: 45). Copiii săi pot fi cumpărați ca sclavi pe viață și legea Jubileului nu li se aplică precum Israeliților (Lev. 25:24). Este în mod expres menționat în legea homicidului (*Num.* 35:15), dar nu sunt informații despre situația lui legală, posibil similar cu cea a lui *ger*. Termenii *nohkri* sau *ben nekhar* se referă la *străin*, în general (*Gen*. 35: 4). Străinii erau excluși de la ritualul mâncării Paștelor (cf. *Vulgata*: „Dixitque Dominus ad Moysen et Aaron: Haec est religio Phase: omnis *alienigena* non comedet ex eo" – *Exod.* 12:43, dar puteau oferi sacrificii Dumnezeului lui Israel (*Lev*. 22:25). Moise interzice instalarea unui străin drept conducător (*Deut*. 17:15). Termenul *zar* își precizează semnificațiile în context: poate însemna „de sânge diferit", spre pildă ne-aronit (*Num*. 16:40); sau ne-levit (*Num*. 1:51), sau ne-membru al unei anumite familii (*Deut*. 25:5). Poate avea sensul de laic, în opoziție cu preot (*Lev*. 22: 10-13), sau profan, în opoziție cu sfânt (*Exod*. 30:9). Informațiile au fost traduse și sintetizate din articolul lui Harold M. Wiener, *Stranger and Sojourner (in the Old Testament)* din *International Standard Bible Encyclopedia Online* https://www.internationalstandardbible.com/S/stranger-and-sojourner-(in-the-old-testament).html.

comportament distinctiv: „Și dacă chemați pe Tată, pe cel ce judecă fără părtinire pe fiecare după faptele lui, purtați-vă cu frică în timpul pribegiei voastre. (1 *Petru* 1:17); „Preaiubiților, vă sfătuiesc ca pe niște străini și călători, să vă feriți de poftele firii pământești care se războiesc cu sufletul.” (1 *Petru* 2:11).

Motivul pentru care apostolii atribuie creștinilor în sens metaforic calitatea de străini/călători, aceeași calitate și același sens subliniate de către papa Francisc în vizita sa în România în mesajele și discursurile adresate recent poporului român[1], îl reprezintă fără îndoială modelul christic. Realizarea ideii de *imitatio Christi* nu este statică, ci, dinamică și orientată, se leagă de afirmația evanghelică *Ego sum via et veritas et vita*. (Ioan 14:6), ce presupune în mod obligatoriu urmarea lui Christos. Iisus se roagă pentru discipolii săi ca unii care, ca și El, nu aparțin lumescului: *quia non sunt de mundo sicut et ego non sum de mundo*. (*Ioan* 17: 14-16), ci sunt peregrini în această lume. O altă scurtă, nedezvoltată, referință se află în epistola paulină către creștinii din Efes: „Aşadar, voi nu mai sunteţi nici străini, nici oaspeţi ai casei, ci sunteţi împreună-cetăţeni cu sfinţii, oameni din casa lui Dumnezeu” (*ergo iam non estis hospites et advenae sed estis cives sanctorum et domestici Dei – Efes*. 2.19-20) în care se realizează o altă opoziție ulterior major fructificată în patristică între *hospes* și *advena* pe de o parte, și *civis*, pe de altă parte.

Alteori, acest trop se dezvoltă devenind o temă majoră în exhortații sau epistole. Pasajul din 2 *Cor*. 5. 1-6 concentrează o serie de motive creștine, realizând opoziții: casă-cort, etern-trecător, cer-pământ, viață veșnică -viață trecătoare, corp-spirit: „Scimus enim quoniam si terrestris domus nostra hujus habitationis dissolvatur, quod aedificationem ex Deo habemus, domum non manufactam, aeternam in caelis. Nam et in hoc ingemiscimus, habitationem nostram, quae de caelo est, superindui cupientes: si tamen vestiti, non nudi inveniamur. Nam et qui sumus in hoc tabernaculo, ingemiscimus gravati: eo quod nolumus expoliari, sed supervestiri, ut absorbeatur quod mortale est, a vita. Qui autem efficit nos in hoc ipsum, Deus, qui dedit nobis pignus Spiritus. Audentes igitur semper, scientes quoniam dum sumus in corpore, peregrinamur a Domino.”. O altă referință novo-testamentară se află în *Epistola către evrei*, un pasaj referitor la credința patriarhilor Vechiului Testament: „Iuxta fidem defuncti sunt omnes isti non acceptis repromissionibus sed a longe eas aspicientes et salutantes et confitentes quia peregrini et hospites sunt supra terram qui enim haec dicunt significant se patria, inquirere et si quidem illius meminissent de qua exierunt habebant utique tempus revertendi nunc autem meliorem appetunt id est caelestem ideo non confunditur Deus vocari Deus eorum paravit enim illis civitatem.” – *Heb*. 11.13-16. În timp ce în *1 Petru* găsim doar câteva aluzii la acest motiv, *Epistola către Evrei* îl dezvoltă aducându-l la rangul de tipologie, cuprinzându-i pe marii eroi ai credinței

[1] Este vorba de vizita efectuată de către Sanctitatea Sa în România între 31 mai- 2iunie a.c. Papa Francisc al II-lea a adresat câteva mesaje românilor cu această ocazie, din care spicuiesc: „Mergem împreună. Nu suntem aici în mod întâmplător. Suntem peregrini.”.

ebraice Abraham, Isaac, Jacob, dar și stabilind în acest fel o linie descendentă care se continuă în Noul Testament cu Iisus.

Desigur, și în acest caz, al motivului călătorului, există o tensiune, precum în toate temele importante în care Vechiul și Noul Testament se completează, dar se și confruntă. În Imperiul Roman timpuriu, în care apare și se dezvoltă, în ciuda vicisitudinilor, creștinismul, toposul străinului a funcționat ca parte a unei bogate arii discursive, implicând semnificații privind statutul și identitatea civică, etnică sau rasială. În relația identitate-alteritate, noțiunii de cetățean, aparținătorul de drept al imperiului, i se opune *celălalt*, marginalul, străinul, diferit cultural, social, politic, religios. Articulându-și identitatea prin apelul la motivul străinului, creștinii primelor veacuri o fac într-un spațiu mozaicat etnico-religios și pe un fundal complex, ei înșiși contribuind, prin perspectiva religioasă, la redefinirea noțiunii de cetățenie și apartenență etnică (Dunning 2009, 43). În aceeași perioadă cu apariția creștinismului în provincia romană Iudeea, într-o altă provincie romană, Egiptul, Philo din Alexandria, Iudeul, contemporan cu Iisus și apostolii, valorifică motivul străinului în chip alegoric îmbinând tradiția exegetică ebraică cu o viziune filosofică stoică despre relația suflet-corp cu referire la figura înțeleptului, aflat în lume în calitate de călător: „[…] toți pe care care Moise îi numește înțelepți sunt reprezentați ca și călători (*paroikountes*). Sufletele lor sunt (precum) niște coloni care își părăsesc cerul pentru o nouă casă... pentru ei regiunea celestă unde își au cetățenia, este locul natal; regiunea pământească în care au devenit călători este o țară străină." (Philo, *De confusione linguarum*, XVII.77). Aspectul este demn de reținut nu doar pentru a demonstra că acestei complexități a conceptului îi corespunde complexitatea realității din care a emers, ci și fiindcă acest filosof de expresie greacă va influența gândirea multor părinți ai și scriitori ai creștinismului timpuriu, atât greci, cât și latini (Runia 1993), fapt recunoscut și prin includerea sa de către Ieronim în *De viris illustribus*[1].

[1] „Philo Judaeus, natione Alexandrinus, de genere sacerdotum, idcirco a nobis inter scriptores ecclesiasticos ponitur, quia librum de prima Marci evangelistae apud Alexandriam scribens Ecclesia, in nostrorum laude versatus est […]Aiunt hunc sub Caio Caligula Romae periclitatum, quo legatus gentis suae missus fuerat. Cum secunda vice venisset ad Claudium, in eadem urbe locutum esse cum apostolo Petro, ejusque habuisse amicitias, et ob hanc causam, etiam Marci, discipuli Petri, apud Alexandriam sectatores ornasse laudibus suis." (Hier., *De vir. ill.* XI. 1). În schimb, un text de expresie grecească, *Scrisoarea către Diognet*, deși relevant pentru tema creștinului în calitate de călător pe pământ, nu poate intra în analiza noastră terminologică, deoarece nu pare să fi fost cunoscut de către scriitorii latini patristici. În această epistolă anonimă, în capitolul al cincilea găsim o frumoasă caracterizare a vieţuirii creștinilor, fragmentul prefigurând conceptul central augustinian din *De Civitate Dei*: „Creștinii nu se deosebesc de ceilalți oameni nici prin pământul pe care trăiesc, nici prin limbă, nici prin îmbrăcăminte. Nu locuiesc în orașe ale lor, nici nu se folosesc de o limbă deosebită, nici nu duc o viață străină. Învățătura lor nu-i descoperită de gândirea și cugetarea unor oameni, care cercetează cu nesocotință; nici nu o arată, ca unii, ca pe o învățătură omenească. Locuiesc în orașe grecești și barbare, cum le-a venit soarta fiecăruia; urmează obiceiurile băștinașilor și în îmbrăcăminte și în hrană și în celălalt fel de viață, dar arată o vieţuire minunată și recunoscută de toți ca nemaivăzută. Locuiesc în țările în care s-au născut, dar ca *străinii*; iau parte la toate ca cetățeni, dar pe toate le rabdă ca *străini*; orice țară străină le e patrie, și orice patrie le e țară *străină*. Se căsătoresc ca toți oamenii și nasc copii, dar nu aruncă pe cei născuți. Întind masă comună,

Revenind la *homo viator*, până la fixarea sa în această formă sintagmatică emblematică, alte lexeme latinești, precum s-a putut observa din excerptele redate anterior, au concurat pentru această poziție: *advena*, *hospes*, *extraneus*, *peregrinus*, *alienus*, *alienigena*. Caracterul lor motivat, raportarea la radicale diferite, precum și raportarea la realități cu aspecte comune, tangente, dar și, uneori, complementare, face ca aceste polisemanteme să aibă atât sensuri comune, cât și distincte. Din seria parțial sinonimică prezentată mai sus, două lexeme au avut o carieră conceptuală remarcabilă de-a lungul timpului, anume *viator* și *peregrinus*. Având ca premise Biblia, confirmată, întărită, nuanțată prin raportarea la literatura și filosofia antică, această carieră s-a fundamentat în perioada patristică, fiind mereu preluată, urmată, reluată și dezvoltată în perioada medievală în teologia creștină, exportată în perioada modernă din nou în filosofie. (*Homo) viator* și *peregrinus* își continuă cariera în zilele noastre, nenumărate cărți, capitole, studii din domenii socio-umane precum filosofia, sociologia, antropologia, cultura și arta, și, nu în ultimul rând, turismul, folosindu-le și etichetându-le drept concepte emblematice și/sau operaționale, metafore, toposuri, motive etc.

Despre sintagma *homo viator*, despre *via* și *viator* în perioada precreștină, precum și despre premisele biblice ale conceptelor teologice creștine de *viator* și *peregrinus* m-am ocupat în studii anterioare (vezi *supra*, nota 3), în cele ce urmează oprindu-mă la fundamentarea conceptuală din perioada patristică. Convingerea noastră este că selecția din seria enumerată anterior a celor doi termeni se datorează importanței lor în mentalul roman, realităților sociale pregnante pe care le-au lexicalizat[1]. Interesantă în evoluția conceptuală a lui *viator* și *peregrinu*s este concurența lor sinonimică, și, de aici, interferențele semantice, pe care le putem remarca începând cu perioada patristică.

Printre primii exegeți creștini de expresie latină utilizatori al toposului omului *in statu viatoris* îl găsim pe Tertulian, avocatul pledant pentru cauza juridică și morală a creștinilor. La sfârșitul celui de al doilea secol, în 197, Tertulian scria *Apollogeticum*, adresat guvernatorilor provinciei romane Africa, noțiunea de peregrinare, apărută chiar în incipit, fiind legată de însăși problema adevărului, concept central al științelor juridice. Perspectiva autorului asupra adevărului este fără îndoială influențat de situația nedreaptă a creștinilor în cadrul imperiului roman, dar, mai ales, se subsumează viziunii creștine a peregrinării ca existență umană pe pământ. Analogia cu situația creștinilor prin parafrazarea cuvintelor apostolilor (vezi *supra*) este indubitabilă, adevărul trăind pe pământ ca un peregrin, fără să se mire de condiția sa („quia nec de condicione miratur Tert., *Apoll*. I, 2), dar regăsindu-și în cer recunoașterea: „Scit se peregrinam in

dar nu și patul. Sunt în trup, dar nu locuiesc după trup. Locuiesc pe pământ, dar sunt *cetățeni ai cerului*." (*Scrisoarea către* Diognet, *apud* Coman 1984, 358).

[1] În sprijinul acestei teorii vine o multitudine de exemple. Unele dintre cele mai puternice denumiri și concepte cu etimologie latină, internaționalizate prin limbile romanice și prin limba engleză, precum, dacă ar fi să enumerăm aleatoriu doar câteva elemente dintr-un inventar extrem de bogat al terminologiei culturale de sorginte romană: *societate*, *comunitate*, *familie*, *cultură*, *candidat*, *vers*, *exuberanță*, *tentație, pasiune*, *natură* etc., au înregistrat, uneori spectaculoase, evoluții semantice de la concret la abstract, modelând și definind mentalitatea occidentală europeană.

terris agere, inter extraneos facile inimicos invenire, ceterum genus, sedem, spem, gratiam, dignitatem in caelis habere. Tert., *Apoll*. I, 2. Corelarea în pasaj cu termenul *extraneus*, unul dintre sinonimele sale contextuale (cf. „Extraneus factus sum fratribus meis, et peregrinus filius matre meae – *Vulg., Ps.* 68:9) subliniază aici semnificația socio-juridică a polisemantemului.

În *De ressurectione carnis*, scris prin 206-207, autorul tratează problema învierii trupurilor, pe care o susține împotriva saducheilor și a gnosticilor Marcion, Bastide, Valentin, Apelles și urmașii lor (Coman 1984, 424). În capitolul al XI-lea, folosindu-se de analogia lui Pavel corp-cort (*tabernaculum carnis*), Tertulian preia opoziția corp-suflet, susținând că Dumnezeu are puterea de a-l reedifica pentru a judeca omul în integralitatea sa, ideea reînvierii corpurilor bazându-se pe o mai largă interpretare a pasajului din 2 *Cor.* 5 referitoare la carnalitatea care ne ține departe de Dumnezeu, în capitolul al XLIII-lea: „Proinde cum dicit, Itaque confisi semper, et scientes quod cum immoramur in corpore peregrinamur a domino: per fidem enim ambulamus, non per speciem: manifestum est hoc quoque non pertinere ad offuscationem carnis quasi separantis nos a domino: et hic enim exhortatio fastidiendae vitae huius obvertitur, siquidem peregrinamur a domino quamdiu vivimus, per fidem incedentes non per speciem, id est spe non re.

Cuvintele apostolului sunt astfel corelate cu problematica martiriului care îl preocupă pe avocatul impresionat de soarta creștinilor întemnițați, preocupare reflectată în exhortația *Ad martyres*, scrisă probabil în 197: „Et ideo subiungit, Fidentes autem et boni ducentes magis peregrinari a corpore et immorari ad dominum, scilicet ut per speciem magis incedamus quam per fidem, per rem potius quam per spem. Vides quam et hic corporum contemptum ad martyriorum praestantiam referat: nemo enim peregrinatus a corpore statim immoratur penes dominum nisi ex martyrii praerogativa, paradiso scilicet, non inferis, deversus.”. Tertulian este convins că apostolul folosește noua metaforă a peregrinării în raport cu corporalitatea și divinitatea cu o intenție precisă, anume pentru a transmite ideea că la Judecata de Apoi omul va învia integral, în trup și spirit: „Temporalem enim absentiam a corpore volens significare peregrinare nos ab eo dixit, quoniam qui peregrinator etiam revertetur in domicilium. Exinde iam ad omnes, Gestimus, inquit, sive peregrinantes sive immorantes placibiles esse deo: omnes enim manifestari nos oportet pro tribunali Christi Iesu. Si omnes, et totos: si omnes, et interiores et exteriores, id est tam animas quam et corpora.

Câțiva ani mai târziu față de *De ressurectione carnis*, în care autorul se limita la exegeza textului apostolic în susținerea tezei învierii, putem constata aproprierea și internalizarea structurii prin utilizarea sa într-o operă provocată de un caz real, larg dezbătut în opinia publică a vremii, *De corona militis*, scrisă în 212. Autorul se lansează și susține cu multe argumente ideea că un creștin nu poate purta însemne militare ce contravin, prin simbolistica lor, învățăturilor creștine, raliindu-se în acest fel punctului de vedere riscant al soldatului. Opera nu abordează doar tema, actuală și azi, a

conflictului dintre religie și armată/război[1], ci pledează, în ultimă instanță, pentru un creștinism ca *modus vivendi* asumat, chiar și în situațiile în care nu există prescripții de urmat. Motivul pentru care profilul unui *miles Christi* este incompatibil cu un *miles terrenus* este reprezentat de calitatea esențială a creștinului în timpul vieţuirii pământene, cea de peregrin: „Sed tu, peregrinus mundi huius et civis civitatis supernae Hierusalem, – noster, inquit, municipatus in caelis – habes tuos census, tuos fastos, nihil tibi cum gaudii saeculi, immo contrarium debes." (Tert., *De mort*. 13. 4). Pe urmele apostolului, Tertulian corelează din nou cele două atribute care își păstrează timp de secole semnificația în mentalul colectiv roman, *civis* și *peregrinus* referindu-se la încadrarea socio-juridică a locuitorilor imperiului, fapt subliniat prin adjectivul participial *municipatus*: „drept de cetățenie într-un loc", un calc utilizat de Tertulian, pentru a reda grecescul *politeuma*. Creștinul, peregrin în lumea terestră, deci în privațiune, va avea drepturi depline de cetățean (*civis*) doar în cer. Realitatea privind încadrarea socio-administrativ-juridică a romanilor în două categorii distincte, cetățeni și peregrini, este transformată într-o metaforă religioasă, având ca sursă analogia novo-testamentară.

Câteva decenii mai târziu, Ciprian, de asemenea cartaginez, folosește metafora creștinului ca peregrin drept punct culminant într-o exhortație pastorală[2] scrisă după 250 în momente deosebit de dificile, cauzate de epidemia de ciumă și de noi valuri de persecuție. Metafora călătorului se îmbină aici explicit cu cea a soldatului, *miles Christi*, luptând în armata lui Dumnezeu, idee preluată și dezvoltată într-o nouă și vie manieră, adversitatea spirituală fiind exprimată figurat prin termeni militari (Cooper 2007, 210). Viziunea întregii scrieri este eshatologică: „Regnum Dei, dilectissimi, esse coepit in proximo" (Cypr., *De mort*., II). Motivul îndurării „stoice" a vicisitudinilor ca atitudine prin care creștinii se deosebesc de restul muritorilor (Scourfield 1996, 12), abordat anterior de Tertulian în *De patientia*[3] și de Ciprian în *De bono patientiae*, este tratat sistematic în *De mortalitate*, oferind modelul pentru tratările ulterioare ale temei. Ideea potrivit căreia lumea este o locuință trecătoare, vremelnică este preluată și susținută de către Ciprian, întărită de certitudinea vieții veșnice a celor drepți după moarte: moartea este o eliberare, calea spre mântuire: „Multi ex nostris de saeculo liberantur." (Cypr., *De mort*., XV). Frații noștri care sunt eliberați din această lume la chemarea Domnului nu trebuie jeliți, căci știm că ei nu sunt pierduți, ci doar trimiși

[1] Despre raportul dintre Biserică și război, vezi volumul coordonat de R.P. Mureșan și Ilie Chișcari, 2011. *Bellum iustum et pium*, București.

[2] Scourfield 1996, 12 punctează că Favez 193, abordând monografic consolația latină creștină, se referă la tratatul lui Ciprian în discuție drept cea mai timpurie producție a genului. Analizând trăsăturile operei, Scourfield consideră însă că prin mesajul transmis *De mortalitate* este, în fapt o *anticonsolatio*.

[3] „Tertulian înțelege prin *patientia* nu doar simpla răbdare îngăduitoare, ci constanța sufletească și trupească prin care creștinul poate suporta durerea fizică, torturile și chiar încercarea supremă a martirajului. " (Tertulian 2001, 95). Sursa primară și modelul de urmat al acesteia nu este însă rațiunea umană, ci Dumnezeu, prin urmare, pacienţa își pierde substanța stoică: „Here we see Tertulian emptying the virtue of patience of its autarchic Stoic meaning as a correct and rational judgement enforced by the will […]." (Colish, 1985, 26).

înainte, că, plecând de lângă noi, ei stau înaintea noastră ca niște călători, după cum obișnuiesc corăbierii: „cum sciamus non eos amiti sed praemitti, recedentes praecedere, ut proficiscentes, ut navigantes solent, desiderari eos debere, non plangi" (Cypr., *De mort*., XX). Atunci când murim trecem, prin moarte, în veșnicie: quod interim morimur, ad immortalitatem morte transgredimur; […] Non est exitus iste, sed transitus et temporali itinere decurso ad aeterna transgressus"[1] (Cypr., *De mort*., XXII). Întemeindu-se pe afirmația Apostolului Pavel: „Nostra autem conversatio est in caelis." (*Filip*. 3, 20-21), moartea trebuie să reprezinte un prilej de bucurie, căci prin ea se ajunge la tronul lui Hristos, la slava Împărăției cerești. În acest context este reamintită și subliniată ideea peregrinării, condiție a vieții vremelnice pe pământ a omului: „Considerandum est fratres dilectissimi, et identidem cogitandum renuntiasse nos mundo, et tamquam hospites et peregrinos istic interim degere." (Cypr., *De mort*., XXII). Autorul preia formula sinonimică apostolică „quia peregrini et hospites sunt supra terram, referitoare la patriarhii Vechiului Testament și o generalizează prin intermediul pronumelui *nos*, întărind sentimentul apartenenței la comunitatea creștină, în condițiile în care ciuma devastatoare și persecuțiile puneau la grea încercare credința celor păstoriți. Ca și predecesorul său Tertulian[2], Ciprian prezintă antitetic cele două lumi, pământească și cerească, apelând la metafora militară, *castra Dei* și *castra diaboli*, prefigurând astfel tema celor două cetăți augustiniene (Van Oort 1991, 355). *De mortalitate* sfârșește cu o invitație la a lua în considerație întoarcerea sufletului în paradis, adevărata sa casă. Tema întoarcerii în patria natală, a creștinului ca *peregrinus* pe pământ, a întâmpinării de către alaiul apostolilor, profeților, martirilor, fecioarelor și a celor iubiți ce l-au așteptat să îi ureze bun-venit sunt combinate pentru un final epic ce a servit ca model pentru numeroase imitații în secolele următoare, de la scrisoarea 22 a lui Ieronim (*Ad Eustochium*) la *Ad Gregoriam*[3] (Cooper 2007, 212).

Drept încheiere a prezentului articol ne vom ralia punctului de vedere sintetic al lui Peter Brown, nu doar pentru că cele prezentate mai sus pot fi considerate o completare necesară la exemplificările lui Brown, care, la fel cu multe alte studii, prezintă subiectul începând cu scriitori patristici abia din secolul al IV-lea – al V-lea, trecând cu vederea contribuția predecesorilor și rolul acestora de deschizători de drumuri și de surse primare în constituirea unor teme devenite ulterior celebre. Afirmațiile lui Brown anticipează însă și intenția noastră de a continua, într-un studiu separat, analiza, diacronică și sincronică, a modului în care limba latină a lexicalizat un concept metaforic, cel al omului călător, următoarea etapă reprezentând-o contribuția majoră a triadei corifeice patristice Ambrozie – Ieronim – Augustin: „The church fathers were acutely aware of the importance of pilgrimage both as a devotional

[1] Idee similară la Tertulian: „Profectio est quam putas mortem. Non est lugendus qui antecedit sed plane desiderandus." (Tert., *De pat*., 2).

[2] „Tertullian did not specifically mention an antithesis between two cities or kingdoms, but his theology as a whole demonstrated a close affinity with Augustine's doctrine." (Van Oort 1991, 355).

[3] *Ad Gregoriam in palatio* este unul dintre textele puțin cunoscute aparținând secolului al V-lea–al VI-lea, având ca model celebra scriere ieronimiană adresată Eustochiei. Vezi în acest sens Cooper 2007.

practice and as a metaphor for the human condition. St Ambrose described the Christian life as a three-stage pilgrimage which involves man's perception of the world as a desert, his determination to wander in search of redemption, and his final acceptance into paradise by Christ. St Augustine viewed human life as a journey either towards the sinful, man-made city of Babylon, or towards Jerusalem, the city of God. What pilgrimage figures is alienation: alienation from God, caused in the first instance by Lucifer's act of rebellion, then by Adam and Eve's, and individually trough sin, especially that of pride. Pilgrimage, weather understood literally or figuratively, was a means of signifying and enacting the individual's desire to return to the lost heavenly paradise. That desire springs from a sense of homelessness and strangeness in this world, a sense that one's true home is elsewhere, at the end of the 'journey'. Pilgrimage is therefore an expression of a double alienation: from God and the world. Ideally it is search for a lost order and integrity." (Brown 2013, 17).

Referințe bibliografice

Blum, Christofer. 2011. *Homo Viator*, în „Review of Metaphysics", vol. 65, nr. 1, p. 172-173.

Ciprian al Cartaginei, Sf., *Despre condiția muritoare a omului*. Introducere, note și traducere de Adina Roșu, în „Ortodoxia", 3/2013, p. 242-262.

Cooper, Kate. 2007. *The Fall of the Roman Household*, Cambridge University Press.

Colish, Marcia I. 1985. *Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages*, Vol. 2. Leiden: Brill.

Coman, Ioan G.1994. *Patrologie*. vol. I. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Dunning, Benjamin, H. 2009. *Aliens and Sojourners: Self as Other in Early Christianity*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Hayes-Healy, Stephanie. 2005. *Patterns of Peregrinatio in the Early Middle Ages*, în Stephanie Hayes-Healy (ed.), *Medieval Paradigms: Essays in Honor of Jeremy DuQuesnay Adams*, vol. 2, Palgrave Macmillan, p. 3-24.

Marcel, Gabriel. 2010. *Homo Viator: Introduction to the Metaphysic of Hope*. Translated by Emma Craufurd and Paul Seaton. South Bend: St. Augustine's Press.

Mureşan, Radu, Petre, Chişcari, Ilie (coord.). 2011. *Bellum justum et pium: creştinii în faţa provocării războiului*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

Oort, Johannes van. 2013. *Jerusalem and Babylon: A Study Into Augustine's City of God and the Sources of His Doctrine* of the Two Cities. Leiden: Brill.

Pax, Clyde. 1988. Homo Viator *as a Proper Name of the Human Person*, în „Philosophy Today", vol. 32, nr. 4, p. 338-345.

Răchită, Constantin. 2016. *„Străinul" în traducerea Bibliei de la Alexandria (LXX)*, în „Timpul", anul XVI, 28.06.2016, nr. 207, p. 6.

Runia, David T. 1993. *Philo in Early Christian Literature*: a survey, în *Compendia rerum Iudaicarum ad* Novum Testamentum, vol. 3. Minneapolis: Van Gorcum. Fortress Press.

Sandu, Elena. 2002. Condicio humana – *primele atestări*, în „Analele Universităţii de Vest din Timişoara", seria Ştiinţe filologice, XL (2002), p. 173-185.

Sandu, Elena. 2004. *Etimologia lui* viator, în *Sesiunea de comunicări ştiinţifice a Catedrei de Limbi Clasice*, vol. III. Timişoara, p. 19-39.

Sandu, Elena. 2008. *Mi(se)rabilis condicio humana,* în *Sesiunea de comunicări ştiinţifice a Catedrei de Limbi Clasice*, vol. V, Timişoara, 2008, p. 139-143.

Sandu, Elena. 2009. *Lege sau exepţie în etimologie. Rom.* călător – *lat.* viator, în Sandu Elena. *Românescul pământ*. Timișoara: Editura Universității de Vest, p. 117-131.

Sandu, Elena. 2015. *Homo viator. Regressus ad originem*, în Vilma Irén Mihály, Zsuzsa Tapodi (ed.), *Călătorul și călătoria. Studii de contactologie culturală*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", p. 147-160.

Sandu, Elena. 2019a. *Homo Viator. Schiță de istorie a unui concept. Antichitatea*, p. 127-134, în vol. *Quaestiones Romanicae. VII. 1. Călătorii și călători. Incursiuni culturale și lingvistice*. Lucrările Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în România europeană* (ediția a VII-a). Szeged: JatePress.

Sandu, Elena. 2019b. Viatores sumus. *Premise biblice ale lui* homo viator, în Maria Subi (coord.). *G.I. Tohăneanu: Exegi monumentum: lucrările Colocviului „G.I. Tohăneanu"* (ediția a V-a, 14 septembrie 2018). Timișoara: Editura Universității de Vest.

Scourfield, J.H.D. 1996. *The* De Mortalitate *of Cyprian: Consolation and Context*, în „Vigiliae Christianae", vol. 50, p. 12-41.

Stewart-Kroeker, Sarah. 2017. *Pilgrimage as Moral and Aesthetic Formation in Augustine's Thought*: Oxford University Press.

Tat, Alin (ed.). 2018. *Homo viator. Perspective ecumenice în antropologie (Homo viator. Ecumenical Perspectives in Anthropology)*. Cluj-Napoca: Napoca Star.

Tertulian, *De patientia*, în Tertulian 2001, *Despre idolatrie și alte scrieri morale*. (Traducere și notă introductivă Gabriela Radu). Timișoara: Amarcord, pp. 95-121.

Webografie

Burton, Scott Easton. *Stranger and Sojourner*, https://www.internationalstandardbible.com/S/stranger-and-sojourner-(in-the-apocrypha-and-the-new-testament).html.

Cyprianus, *De bono patientiae*, http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0200-0258,_Cyprianus_Carthaginensis,_Liber_de_Bono_Patientiae,_MLT.pdf.

Cyprianus, *De mortalitate*, http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0200-0258,_Cyprianus_Carthaginensis,_Liber_de_Mortalitate,_MLT.pdf.

Hieronymus, *Ad Eustochium*, http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0347-0420,_Hieronymus,_Epistolae_[Schaff],_EN.pdf.

Hieronymus, *De viris illustribus,* http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0347-0420,_Hieronymus,_De_Viris_Illustribus_Liber_Ad_Dextrum_[Schaff],_EN.pdf.

Krauss, Stuart. 2006. *The Word Ger in the Bible and its Implications* în "Jewish Bible quarterly", vol.34, nr. 4., http://www.jbq.jewishbible.org/assets/Uploads/344/344_ger1.pdf.

John Paul II. *Spechees*, https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/en/speeches/2002/june/documents/hf_jp-ii_spe_20020622_pont-acad-st-thomas.html.

Harold M. Wiener. *Stranger and Sojourner (in the Old Testament). International Standard Bible Encyclopedia Online* https://www.internationalstandardbible.com/S/stranger-and-sojourner-(in-the-old-testament).html.

Philo, *De confusione linguarum*, https://ro.scribd.com/document/97746487/A-history-of-the-Jewish-people-in-the-time-of-Jesus-Christ-1891-Second-Division-Vol-2-Schurer-Emil-1844-1910.

Tertullianus, *Apologeticum*, https://www.thelatinlibrary.com/tertullian/tertullian.apol.shtml.

Tertullianus, *De corona militis*, https://www.thelatinlibrary.com/tertullian/tertullian.corona.shtml.

Tertullianus, *De ressurectione carnis,* https://www.thelatinlibrary.com/tertullian/tertullian.resurrectione.shtml.

Tertullianus, *De patientia*, https://www.thelatinlibrary.com/tertullian/tertullian.patientia.shtml.

Tertullianus, *Ad martyres*, https://www.thelatinlibrary.com/tertullian/tertullian.martyres.shtml.

Vulgata. 2007. *Biblia Sacra Vulgata*. Editio quinta, ed. R. Gryson, B. Fischer, H.I. Frede, Stuttgart: Deusche Bibelgesellschaft.

Maria SUBI
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Vocabulele *candorii* în latină şi în limbile romanice

Abstract: (*The Terminology of* Candor *in Latin and the Romance Languages*) In Latin language, the terms *candor,-ōris* and *candĭdus* (3) are used to express the concept of "shining white", but also the idea of "purity, innocence, blamelessness". This dual connotation – chromatic as well as moral – can be identified in their Romance language reflexes: *candoare* and *candid* (Romanian); *candeur* and *candide* (French); *candore* and *candido* (Italian); *candor* and *cándido* (Spanish) etc. The literary works of the Romance space offer numerous such examples, the words for candor being well represented in the artistic vocabulary, which exploits stylistically the oscillation between the concrete, physical sense and its figurative counterpart.

Keywords: *shining white*, *purity*, *Latin*, *Romance languages*, *artistic vocabulary*

Rezumat: În limba latină, termenii *candor,-ōris* şi *candĭdus*(3) sunt utilizaţi pentru a exprima conceptul de 'alb strălucitor', dar şi pentru a desemna ideea de 'puritate, inocenţă, nevinovăţie'. Acest dublu semantism – cromatic şi moral deopotrivă – se regăseşte şi la reflexele lor romanice: *candoare* şi *candid* (română); *candeur* şi *candide* (franceză); *candore* şi *candido* (italiană); *candor* şi *cándido* (spaniolă) etc. Operele literare din spaţiul romanic ne furnizează numeroase exemple de acest gen, vocabulele din gama candorii fiind bine reprezentate în limbajul artistic, ce valorifică stilistic oscilaţia lor între sensul concret, fizic şi cel figurat.

Cuvinte-cheie: *alb strălucitor*, *puritate*, *latină*, *limbile romanice*, *limbajul artistic*

Conceptul de 'alb strălucitor' este exprimat curent în limba latină prin substantivul *candor,-ōris* 'culoare alb-sclipitoare' şi echivalentul său adjectival, *candĭdus*(3) 'alb scânteietor' (vezi André 1949, 32-33; Ernout, Meillet 2001, 92; cf. Subi 2013, 196, 199). Valorizaţi pozitiv, în sfera simbolică a albului, termenii dezvoltă, dincolo de înţelesul lor prim, cromatic, şi un înţeles figurat, ce ţine de planul moral, în a cărui sferă, *candor* înseamnă 'puritate, nevinovăţie', iar *candĭdus*(3) 'pur, inocent' (vezi André 1949, 37; Ernout, Meillet 2001, 92):

> ***Candor**, in hoc aevo res intermortua paene* (Ovidius, *Pontica*, II, 5, 5) „Candoarea ta, această virtute-aproape moartă/ În veacul nostru" (Ovidius [2001], 964); *animae, qualis neque **candidiores**/ Terra tulit* (Horatius, *Satirae*, I, 5, 41-42) „inimi mai frumoase pământul n-a născut" (Horatius[II] 1980, 49).

Acest semantism abstract, moral, al cuvintelor latineşti se regăseşte în mod frecvent şi la reflexele lor din limbile romanice, care sunt numeroase (vezi DELLR, 76; Hanganu, Varzari, Negru 2010, 80): putem aminti aici rom. *candoare* ‘curăţenie morală; puritate, nevinovăţie’ şi rom. *candid* ‘plin de candoare, pur, nevinovat’ (DN 1966); fr. *candeur* ‘puritate sufletească, inocenţă, naivitate’ şi fr. *candide* ‘pur, inocent’ (TLFi); it. *candore* ‘inocenţă, puritate, ingenuitate’ şi it. *candido* ‘pur, inocent’ (Treccani); sp. *candor* ‘sinceritate, simplitate, naivitate’ şi sp. *cándido* ‘naiv, simplu’ (DLE); ptg. *candor* ‘puritate, inocenţă’ şi ptg. *cândido* ‘ingenuu, pur, inocent’ (DPLP) etc.

În perimetrul limbii franceze, *candide* şi *candeur* se asociază cu imaginea virtuţilor exemplare sau cu vârsta idealurilor adolescentine:

> «Cet homme marchait pur loin des sentiers obliques,/ Vêtu de probité *candide* et de lin blanc» (Victor Hugo, *La Légende des siècles*, *Booz endormi*, 36) „Mergea curat, departe de căi cu strâmbăciune,/ Înveşmântat în cinste şi-n albu-i strai de in” (Victor Hugo, *Legenda secolelor*, *Somnul lui Booz*, 199); «La grâce, la *candeur*, la naïve innocence/ Ont, depuis ton enfance,/ De tout ce qui peut plaire enrichi ta beauté» (André Chénier, *A Fanny*, 4-6) „Graţia, candoarea, inocența naivă ți-au îmbogățit frumusețea, încă din copilăria ta, cu tot ceea ce poate să fie un prilej de încântare” (trad. M. S); «Ô divine Amitié, source des plus doux biens,/ Quand tu veux enflammer la *candide* jeunesse» (Charles-François-Philibert Masson, *Les Helvétiens: en huit chants*, III, 70) „O, prietenie divină, sursa celor mai dulci bunuri, când vrei să aprinzi tinerețea candidă” (trad. M. S); « Oh! le printemps, et sa splendeur,/ L'adolescence et sa *candeur*,/ Le lis, et les roses d'antan!» (Macedonski[I], *Or, j'entendis*, 62) „O, primăvară şi a ei splendoare,/ adolescenţa şi a ei candoare,/ şi crinii, trandafirii de aldat!” (Macedonski[I], *Râdea Satana*, 63).

«L'adolescence et sa candeur» sunt întruchipate şi de un celebru personaj al lui Voltaire: *Candide*, un tânăr naiv, simplu, bine intenţionat, ce se maturizează în cursul unei lungi călătorii, în care se confruntă cu feluritele rele ale epocii sale, fără a-şi pierde însă acea «bonté» naturală (vezi André 1949, 37).

Conceptul de ‘puritate, inocenţă’ este ilustrat, şi în italiană, de *candore* şi *candido*: ***candore*** *verginale*; ***candore*** *dell’anima*; *anima* ***candido***; *coscienza* ***candido*** (Treccani), iar pe teren românesc, de neologismele *candoare* şi *candid* (vezi Tohăneanu 1995, 84-87) – acesta din urmă fiind accentuat *candìd* (după etimonul fr. *candìde*) sau *cándid* (după etimonul lat. *cándĭdus*):

> „Văd sufletu-ţi *candid* prin spațiu cum trece” (Mihai Eminescu, *Mortua est!*, A, 57); „acea *candoare* angelică a zilelor mele de copilă” (Mihai Eminescu, *Amalia*, G, 318); „harul a trecut prin ei/ Virginal, *candid* şi holtei,/ Dumnezeieşte” (Tudor Arghezi, *Har*, 174); „Ochi în *candori* sfioase” (Nicolae Labiş, *Baladă obişnuită*, 408); „în copilul acesta *candid* se tot aprinde conştiinţa” (Garabet Ibrăileanu, *Adela*, 74); „Eu rămâneam la rându-mi de nezguduit, pisc *candid* şi auster de morală...” (Gib Mihăescu, *Donna Alba*, II, 212); „Dorim trăirii tale podoabele cereşti,/ iubirii – neprihana *candorii* îngereşti” (Traian Dorz, *O, floare a frumoasei Lucrări*, 35); „Doar sufletul, la fel ca şi-altădată/ (Ba

chiar mai mult!), e-o *candidă*, curată/ fântână în amiază" (Eugen Dorcescu, *Thanatica oglindă*, 7, 57).

Dar termenii romanici din registrul candorii prezintă, dincolo de valorile lor figurate, şi o valoare cromatică – aşa cum rezultă din definiţiile lor lexicografice: fr. *candeur* 'alb strălucitor, foarte curat'; fr. *candide* 'alb absolut pur' (TLFi); it. *candore* 'alb pur'; it. *candido* 'alb luminos' (Treccani); sp. *candor* 'alb foarte intens'; sp. *cándido* 'alb' (DLE); ptg. *candor* 'alb intens'; ptg. *cândido* 'alb' (DPLP). În schimb, cele două cuvinte româneşti: *candid* şi *candoare* sunt consemnate doar cu sensul lor figurat în dicţionare (vezi DEX [2009], DLRLC, DLRM, MDA, MDN, DELR, CADE, Scriban 1939, Şăineanu 1929) – sensul lor concret, fizic nefiind menţionat.

Omisiunea aceasta este regretabilă şi absolut paradoxală, câtă vreme nu doar în sfera Romàniei, ci şi în afara ei sunt înregistrate ambele accepţii ale vocabulelor candorii: este suficient să amintim aici engl. *candor* (împrumut latino-romanic, definit de Merriam-Webster ca *whiteness*, *brilliance* 'albeaţă, strălucire', iar apoi ca *fairness*, *kindliness* 'sinceritate, bunătate') şi engl. *candid* (împrumut latino-romanic, definit, în acelaşi dicţionar, ca *white* 'alb', iar apoi ca *fair*, *clear*, *pure* 'cinstit, curat, pur')[1].

Pe de altă parte, în spaţiul autohton, o excepţie remarcabilă este reprezentată, totuşi, de *Dictionariulu limbei romane*, al lui Laurian şi Massim, care include şi înţelesul cromatic primar al binomului lexical. Astfel, potrivit celor doi autori, *candoare* semnifică albeaţa splendidă, ce ia ochii, *candoarea luminii solare*, iar *candid* înfăţişează albul luminos, ilustrat de *candidele stele* sau *candidul soare*, *candizii crini* ori *candidul gât virginal:*

[1] Vezi Merriam-Webster [1993], 325-326. Poate fi menţionată aici descrierea lui Dorian Gray, ce întrebuinţează sensul moral, figurat, al substantivului *candor*, fără a exclude însă cu totul ideea de strălucire vie şi albă – *brilliance*, *whiteness* –, mai cu seamă dacă avem în vedere frecventele referiri la albeaţa corporală a tânărului erou: "Yes, he was certainly wonderfully handsome, with his finely-curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair. There was something in his face that made one trust him at once. All the *candor* of youth was there, as well as all youth's passionate purity" (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 25) „Da, era fără îndoială încântător de frumos, cu buzele lui splendid desenate şi roşii ca sângele, cu ochii albaştri şi senini, cu părul auriu şi ondulat. Avea pe chip ceva care îţi câştiga numaidecât încrederea. Puteai citi acolo toată nevinovăţia tinereţii şi întreagă înflăcărata puritate a tinereții" (Wilde 1967, 26). Cf.: "this young Adonis, who looks as if he was made of *ivory* and rose-leaves" (*The Picture of Dorian Gray*, 4-5) „acest tânăr Adonis ce pare alcătuit din fildeş şi petale de trandafir" (Wilde 1967, 7); "Time is jealous of you, and wars against your *lilies* and your roses. You will become sallow" (*The Picture of Dorian Gray*, 36), Timpul e gelos pe dumneata şi duce război crâncen împotriva crinilor şi trandafirilor care acum îţi slujesc de podoabă. Chipul ţi se va gălbeji" (Wilde 1967, 35-36); "He would place his *white* hands beside the coarse bloated hands of the picture, and smile" (*The Picture of Dorian Gray*, 160) „Îşi aşeza mâinile albe alături de mâinile noduroase şi umflate de pe pânză, şi zâmbea" (Wilde 1967, 189); "He glanced at his own *white* taper fingers" (*The Picture of Dorian Gray*, 216) „Îşi privi degetele albe şi cu unghii ascuţite" (Wilde 1967, 244) etc.

candore ‘albetia splendida, albetia care iea ochii, albeti'a flacurei curate si a luminei: *candorea luminei solare e mai mare de câtu a vericarui astru; candorea nevei, a cristallului, vestimenteloru*’ (Laurianu, Massimu 1871, *s.v.*); ***candidu*** ‘in cellu mai inaltu gradu *albu*, splendidu albu, albu si luminosu sau luciosu de ti iea ochii, in opposetione cu *negru,luciosu negru*, pre candu *albu = albu fora splendore […]: candidele stelle, candid'a luna, candidulu sore, candidii crini, candidulu eboriu, candidulu guttu allu fetiorei, candidele vestimente alle angerului*’ (Laurianu, Massimu 1871, *s.v.*).

Revenind la limba latină, descoperim că, în sectorul coloristic, *candor* şi *candĭdus*(3) se scaldă într-o lumină briantă, intensă: *aliud est **candidum** esse, id est quadam nitenti luce perfusum*, scrie Servius (Servius MDCCCLXXXVII, 282). Desemnat în acest mod, albul descris de cei doi termeni este atât de orbitor, încât strălucirea trece în prim-plan, estompând ideea de culoare: «une blancheur si éblouissante que la sensation colorée s’efface devant la luminosité» (André 1949, 32). De aici, asocierea frecventă a lui *candor* şi *candĭdus*(3) cu scânteierea aştrilor:

*Largus item liquidi fons luminis, aetherius sol,/ Inrigat adsidue caelum **candore** recenti* (Lucretius, *De rerum natura*, V, 283-284) „Dar tot aşa şi izvorul bogat de curată lumină,/ Soarele, scaldă întruna tot cerul cu proaspete raze” (Lucretius 1981, 187); *omnia convisunt clara loca **candida** luce* (Lucretius, *De rerum natura*, V, 779) „Plimbă priviri peste locuri scăldate în viile raze” (Lucretius 1981, 205); ***candida** sidera* (Lucretius, *De rerum natura*, V, 1210) „alb strălucitoarele astre” (Lucretius 1981, 220); *nec **candida** cursus/ luna negat* (Vergilius, *Aen*., VII, 8-9) „Şi-o lună albă drumul înlesneşte” (Vergilius 1994, 329); *et stellis nebulam spargere **candidis*** (Horatius, *Carmina*, III, 15, 6) „răspândind un nour negru peste stele luminoase” (Horatius[I] 1980, 217); *Est via sublimis, caelo manifesta sereno;/ Lactea nomen habet, **candore** notabilis ipso* (Ovidius, *Met*., I, 168-169) „E sus o cale în cer, care-n vreme senină se vede,/ Strălucitor de albă fiind: Calea Laptelui” (Ovidius [2001], 269).

Coborând din zările senine în perimetrul terestru, suntem întâmpinaţi de variate forme peisagistice şi elemente aparţinând lumii vegetale ori animale, zugrăvite în tonuri la fel de proaspete şi sclipitoare:

*hic **candida** populus antro/ Imminet* (Vergilius, *B*., IX, 41-42) „Iar plopul, argintatul,/ Veghează peştera-mi” (Vergilius 1997, 96); ***Candida** venit avis* (Vergilius, *G*., II, 320) „se întoarce pasărea cea albă” (Vergilius 1997, 174); *Quattuor hic […] equos in gramine vidi/ Tondentes campum late, **candore** nivali* (Vergilius, *Aen*., III, 537-538) „Aice, răsfiraţi pe câmp, văzut-am/ Păscând în iarbă patru cai, ca neaua/ De albi” (Vergilius 1994, 157); *et **candida** circum/ lilia funduntur* (Vergilius, *Aen*., VI, 708-709) „Şi crinii ca zăpada-i împresoară” (Vergilius 1994, 308); *Vides ut alta stet nive **candidum**/ Soracte* (Horatius, *Carmina*, I, 9, 1-2) „Vezi cum se-nalţă-n naltul omăt sclipind/ Soracte” (Horatius[I] 1980, 87); *autumno **candida** mala rubent* (Tibullus, III, 4, 34) „Toamna […] se rumenesc merele albe, în pârg” (Tibullus 1988, 121); *Constitit ante oculos **candida** vacca meos,/ **Candidior** nivibus, tunc cum cecidere recentes* (Ovidius, *Amores*, III, V, 10-11) „Pe dinainte-mi văzui […] o junincă bălană […]./ Alba-i coloare-ntrecea pe-a

zăpezilor proaspăt căzute" (Ovidius [2001], 65); *aut violas aut candida* ***lilia*** *carpit* (Ovidius, *Met*., V, 392) „Crini albi şi cu viorele-aduna" (Ovidius [2001], 380); *nive* ***candidioribus*** *ambo/ vectabantur equis* (Ovidius, *Met*., VIII, 373-374) „amândoi arătoşi se purtau pe/ Cai mai albi decât zăpada" (Ovidius [2001], 453); *interdum candentia* ***lilia*** *gestet* (Ovidius, *Met.*, XII, 411) ,,crini albi, lucitori, cîteodată/ Poartă" (Ovidius [2001], 558).

Vocabulele candorii sunt utilizate frecvent şi în pictura corpului uman, ele reproducând acel alb strălucitor al tenului, ce definea, pentru antici, tipul de frumuseţe ideală (vezi André 1949, 327; Pelletier-Michaud 2007, 104-105; cf. Subi 2013, 197-198; Subi[I] 2015, 115-117; Subi[II] 2015, 91-93) – candida frumuseţe, elogiată în paginile autorilor latini şi reprodusă în tablourile inspirate de aceştia (**Fig. 1, 2, 3**):

Candidus *insuetum miratur limen Olympi [...] Daphnis* (Vergilius, *B*., V, 56-57) „Ca zeii alb la trup, se minunează/ De ale cerului palate, Dafnis..." (Vergilius 1997, 68); *Nerine Galatea [...],/* ***Candidior*** *cycnis* (*B*., VII, 37-38) „O, nereidă Galatea [...],/ Mai albă decât lebedele albe" (Vergilius 1997, 80); *Cuius ut accensae Dryades* ***candore***[1] *puellae/ Miratae solitos destituere choros/ Prolapsum et leviter facili traxere liquore,/ Tum sonitum rapto corpore fecit Hylas* (Propertius, *Elegiae*, I, 20, 45-48) „Însă copile Dryade, încinse de-a sa frumuseţe,/ Ele mirate-şi lăsau locul în dansul din chor,/ Şi,-n lunecare uşoară, îl traseră-n tremur de ape;/ Hylas cu trupul răpit scoase-un ţipăt atunci" (Propertius 1992, 61); ***Candida candorem*** *roseo suffusa rubore/ Ante fuit; niveo lucet in ore rubor* (Ovidius, *Amores*, III, 3, 5-6) „Trandafirii rumenelii i-nfloreau pe obraji altădată:/ Îi rumenesc şi acum dalbii obraji ca de nea" (Ovidius [2001], 62); *Adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem/ Haeret, ut e Pario formatum marmore signum;/ Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus/ Et dignos Baccho, dignos et Apolline crines/ Inpubesque genas et eburnea colla decusque/ Oris et in niveo mixtum* ***candore*** *ruborem,/ Cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse* (Ovidius, *Met*., III, 418-424) „Prins de mirare în faţa lui însuşi, stă fără să-şi mişte/ Trupul sau chipul, de pare statuie din piatră de Paros./ Stă şi priveşte, lungit, ochii săi stele gemene, părul/ Vrednic de Bacchus şi vrednic de-al lui Apolo şi faţa/ Smeadă şi gâtul de fildeş şi farmecul gurii şi albul,/ Rumen pe-obraji; îndrăgea tot ce alţii la el îndrăgiră" (Ovidius [2001], 331); ***Candidior*** *folio nivei Galatea ligustri* (Ovidius, *Met*., XIII, 789) „O, tu eşti, Galateea, mai albă/ Decât petala mălinului" (Ovidius [2001], 589); *Iam mentum, iam cervix, iam manus, iam pedum* ***candor*** *intra auri gracile vinculum positus: Parium marmor extinxerat* (Petronius, CXXVI) „Bărbia, gâtul, braţele, picioarele, albe ca neaua şi prinse în brăţări gingaşe de aur, toate făceau să pălească strălucirea marmorei de Paros" (Petronius 1991, 217); *Quaedam me cupit, – invide, Procille! –/ Loto* ***candidior*** *puella cycno,/ Argento, nive, lilio, ligustro* (Martialis, I, 115, 1-3) „Mă doreşte o copilă – pizmuieşte-mă, Procillus! – mai albă decât nufărul sau lebăda, decât argintul sau zăpada, decât crinul sau floarea de mălin" (trad. M. S.); *Super has introcessit alia, visendo decore praepollens, gratia coloris ambrosei designans Venerem, qualis fuit Venus, cum fuit*

[1] Utilizat în descrierea chipeşului Hylas, cel răpit de naiade (**Fig. 1, 2**), substantivul *candore* (*candor,-ōris*) oscilează aici între două accepţii: 'culoare alb-sclipitoare' şi 'frumuseţe' – oscilaţia aceasta semantică fiind valorificată stilistic în perimetrul poeziei.

virgo […]. Ipse autem color deae diversus in speciem, corpus ***candidum****, quod caleo demeat, amictus caerulus, quod mari remeat*[1] (Apuleius, *Met*., X, 31) „Apoi apăru o a treia, de o frumuseţe răpitoare. Graţia-i fără pereche şi via strălucire a divinilor ei obraji o arăta a fi Venus, aşa cum trebuie să fi fost când era fecioară […]. Două culori izbeau mai întâi ochii la vederea zeiţei: albimea strălucitoare a corpului, pentru că ea se cobora din înălţimile cerului, şi azurul veşmintelor, pentru că ieşea din adâncurile mării" (Apuleius 2008, 180).

Şi în spaţiul Romăniei descoperim multiple cromatizări în albul strălucitor, desemnat prin terminologia candorii. Astfel, în perimetrul limbii franceze, *candeur* şi *candide* caracterizează diferite elemente aparţinând universului sensibil, fie că vorbim de coloritul mineral, animal, floral sau de coloritul luminii, al spumei marine etc:

«Certaines pierres d'agate et autres, qui estoyent *candides* sur la partie superieure, et tenebreuses en la partie inferieure» (Bernard Palissy, 362) „Unele pietre de agată şi altele, ce sunt alb-translucide în partea de sus şi întunecate în partea de jos" (trad. M. S.); «Desquelles cendres l'on pourra faire du verre qui sera transparent et *candide*» (Bernard Palissy, 407) „Din cenuşă se va putea face sticla, ce va fi transparentă şi strălucitoare" (trad. M. S.); «C'est trop peu d'être blanc, le lis était *candide*;/ Rien n'avait de souillure et rien n'avait de ride» (Victor Hugo, *La Légende des siècles*, *Le Sacre de la femme*, 8) „Mai alb ca toate, crinul se desfoia candid;/ Nimic n-avea o pată, nimic n-avea un rid" (Victor Hugo, *Legenda secolelor*, *Încununarea femeii*, 192); «Les dociles troupeaux, qu'un enfant mène paître, Répandront sur les champs leur paisible *candeur*» (Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, 1901, 62, TLFi) „Turmele liniştite, pe care un copil le mână la păscut, vor răspândi pe câmp albul lor tihnit" (*Inima fără nume*, trad. M. S.); «*Candeur* de l'aube» (Bernanos, *L'Imposture*, 1927, 326, TLFi) „Alba strălucire a zorilor" (trad. M. S.); «il préfère garder la *candeur* brillante ou mate du marbre» (*Michel-Ange. Débuts et premiers chefs-d'œuvre*) „el preferă să păstreze albul strălucitor sau mat al marmurei" (trad. M. S.); «gardant/ Par un doigt simple, afin que sa *candeur* de plume/ Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,/ La petite, naïve et ne rougissant pas» (Stéphane Mallarmé, *L'Après-Midi d'un Faune*) „prudent/ Ţinând de-un deget numai ca alba lui candoare// S-o coloreze-ai sorei fiori dogoritoare,/ Mezina, cea naivă şi neroşind deloc" (Mallarmé, *După-amiaza unui faun*, 69-70); «l'onde/ Au cap tonne, immolant un monstre de *candeur*,/ Et vient des hautes mers vomir la profondeur» (Paul Valéry, *La jeune Parque*) „o undă/ Detună-n cap, un monstru-al candorilor jertfind,/ Şi vine să vomite al mării-n clocot grind" (Valéry, *Tânăra Parcă*, 95); «E blanc [...]; E, *candeur* des vapeurs et des tentes,/ Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles» (Arthur Rimbaud, *Voyelles*) „E alb [...]; E, pânză, abur candid, umbelă-nfiorată,/ Lănci de gheţari hieratici, şi spiţe de-un alb pur" (Rimbaud, *Vocale*, 92); «Et pervers, son penser, monte par petits bonds/ Vers la *candeur* de fleur, blanche gloire d'alcôve»

[1] Cele două culori – alb şi albastru –, amintite de Apuleius în această descriere a lui Venus, sunt prezente şi în tabloul lui Alexandre Cabanel (**Fig. 3**), care, însă, asociază albeaţa corporală a zeiţei (*corpus* ***candidum***) cu azurul cerului şi al mării, iar nu cu azurul veşmintelor, *amictus* ***caerulus*** la Apuleius (*Met*., X, 31).

(Macedonski[1], *Le Faune*, 36) „și gândul lui pervers urcă spre paradis:/ candoare de-albă floare, crescută în alcov" (Macedonski[1], *Faunul*, 37).

În chip similar, în italiană, *candore* şi *candido* se raportează la ideea de strălucire, delimitându-se de albul obişnuit: "albo, bianco pallido; *candido*, bianco lucido" (N. Tommaseo, apud André 1949, 33). În consecinţă, cei doi termeni sunt întrebuinţaţi frecvent cu referire la tot ce luminează sau sclipeşte – de la aştri până la pietre şi metale preţioase, armură etc.:

"noi veggiamo pure i puri colori, i lumi, una voce, un fulgore d'oro, il *candore* dello ariento" (Marsilio Ficino, 2-66) „vedem și culori pure, lumini, o voce, o strălucire de aur, albul argintului" (trad. M. S.); "*candido* volto de le stelle" (Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 324, 4) „strălucitorul chip al stelelor" (trad. M. S.); "La rugiada del ciel su le sue spoglie / cade, che parean cenere al colore, / e sì l'asperge che 'l pallor ne toglie/ e induce in esse un lucido *candore* […].// Il bel *candor* della mutata vesta/ Egli medesmo riguardando ammira" (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, c. 18, 16-17) „Căzându-i roua soarelui pe straie/ Atât de cenușii mai înainte,/ I le schimbă deodată în văpaie,/ Văpaie albă, ce sclipea fierbinte […].// Uimit privi Rinaldo al armurii/ Alb neobișnuit, strălucitor" (Tasso 1969, 232); "crepuscoli a sera di gemmeo *candore* fulgenti" (Giosuè Carducci, *Odi barbare*, I, *Roma*, 23) „amurgurile de seară, strălucind cu albe scânteieri de pietre preţioase" (trad. M. S.); "il cielo balenava frequente; e i baleni parevano vermigli nel quieto *candore* della luna" (Gabriele d'Annunzio, IV, 1, 872) „cerul fulgeră des; iar fulgerele păreau rubinii în albul liniștit al lunii" (trad. M. S.).

Cel mai adesea însă, *candore* şi *candido* servesc la descrierea frumuseţii feminine – temă care se leagă strâns, în limbajul poeziei italiene, de tema erosului. Astfel, «la peinture de l'amour» (André 1949, 324) se întrepătrunde cu «la peinture du corps» (André 1949, 325), a cărui splendoare se nutreşte din acel alb dominant, care este al mâinilor, al feţei, al gâtului, al pieptului şi al întregului trup (vezi André 1949, 323-325) şi care se regăseşte în „idealul de frumuseţe al Renaşterii" (Cosma [2012], 111)[1]:

"e svelte e destre e spedite le braccia/ aveva, e lunga e *candida* la mana,/ da potere sbarrar ben l'arco a caccia,/ tanto che in questo somiglia Dïana" (Luigi Pulci, *Morgante*, XV, 100) „și svelte, iscusite și iuți brațe/ avea și lungă și dalbă mâna,/ să poată-ntinde bine arcu' la vânat,/ de-i semăna în toate lui Diana" (Cosma [2012], 160-161); "Angelica a costei già non somiglia,/ Che era assai più gentile e delicata:/ *Candido* ha il viso e la bocca vermiglia" (Matteo Maria Boiardo, *Orlando inamorato*, I, 27, 60) „Angelica aceleia nu-i seamănă,/ Căci era mult mai gentilă și mai delicată:/ Dalbă-i este fața iar gura-i de carmin" (Cosma [2012], 230); "Creduto avria che fosse statua finta/ o d'alabastro o d'altri marmi illustri […];/ se non vedea la lacrima distinta/ tra fresche rose

[1] Iulia Cosma urmăreşte acest ideal de frumuseţe în cele trei mari poeme cavalereşti ale Renaşterii italiene: *Morgante*, de Luigi Pulci; *Orlando Innamorato*, de Matteo Maria Boiardo şi *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto (vezi Cosma [2012], *passim*).

e *candidi* ligustri"[1] (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, X, 96) „Ar fi crezut că-i o statuie făurită/ din alabastru sau din marmură prea fină […];/ de nu-i vedea prea bine lacrima printre fragede roze şi candizi crini" (Cosma [2012], 279); "Tra 'l bianco mento e 'l bel *candido* petto/ palpitar veggio si tepida neve"[2] (Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 18, 1-2) „Între bărbia albă şi frumosul piept alb/ văd palpitând zăpada caldă" (trad. M. S.); "in *candida* fronte è il biondo crine" (Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 141, 12) „Pe chipu-i alb, cosiţele sunt blonde" (trad. M. S.); "Eran velati i crespi e biondi crini,/ e 'l bel vermiglio e *candido* colore,/ e la bocca che spira un dolce odore/ fra perle orïentali e fra rubini"[3] (Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 187, 1-4) „Pletele unduioase și bălaie erau învelite;/ este frumoasă rumeneala și culoarea albă,/ și gura care respiră un miros dulce/ între adevărate perle și rubine" (trad. M. S.); "Del più bel marmo che nascesse in monte,/ *candido* si ch'ogni bianchezza eccede,/ sorge una vaga Torricella"[4] (Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 973, 1-3) „Din cea mai frumoasă marmură care s-a născut în munte,/ de un alb pur, care depășește orice alb,/ se înalţă graţioasă o mică Turlă, Torricella" (trad. M. S.); "ne blanchezza terrena,/ come il vostro *candore*" (Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 1278, 10-11) „niciun alb pământesc/ nu e ca şi candoarea ta" (trad. M. S.); "e nel *candido* petto a poco a poco/ tutta foco si fé, ma casto foco" (Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 1331, 10-11) „Şi în pieptul alb, puţin câte puţin,/ se iscă un foc, dar un foc cast" (trad. M. S.); "Ei nuota a voi, o *candide* sirene/ da i verdissimi e grandi occhi spietati" (Gabriele d'Annunzio, *Canto novo*, IV, I, 9-10) „Spre voi înnoată, candide sirene/ Cu ochii mari, verzui şi fără milă" (D'Annunzio, *Himere*, 160).

Gama candorii este la fel de bogată şi variată în poezia de limbă spaniolă, care evocă deopotrivă splendoarea luminii astrale, prospeţimea vegetală sau dalba frumuseţe feminină:

"El esquilón repite siempre su misma nota// de grillo de las *cándidas* églogas matutinas" (Julio Herrera y Reissig, *El despertar*) „Clopotul repetă mereu acelaşi sunet// al greierului din albele idile matinale" (*Deşteptarea*, trad. M. S.); "La luna nieva un *candor* sereno/ y el lago se recoge con lácteo escalofrío" (Julio Herrera y Reissig, *La velada*) „Luna cerne o lumină senină,/ iar lacul freamătă alb ca laptele" (*Seara*, trad. M. S.); "el *candor* vence al desorden de la noche" (Juan Gelman, *La Victoria*) „alba strălucire învinge tulburarea nopţii" (*Victoria*, trad. M. S.); "Floreció, con la lluvia, en los jardines,/ El *cándido* jazmín de primavera" (Leopoldo Lugones, *La noche pura*) „A înflorit, cu ploaia, în grădini,/ Alba iasomie de primăvară" (*Noaptea senină*, trad. M. S.); "Brillaban en sus sienes todavía/ Del virginal *candor* las azucenas,/ Y el dardo agudo de letales penas/ Su tierno y casto corazon no hería" (Francisco Sosa Escalante, *En el sepulcro de una joven*) „Încă străluceau pe tâmplele sale/ Crinii de un alb feciorelnic/ Și

[1] Este o „imagine tradiţională pentru chip, care îmbină într-un oval culoarea «trandafirului şi a crinului»" (Vigarello [2006], 23).

[2] Aluzie la gâtul alb ca zăpada, căci poemul poartă titlul: *Loda la **gola** de la sua donna* „Laudă gâtul doamnei sale".

[3] Integrate contextual, "perle orïentali" şi "rubini" constituie metafore preţioase pentru „perlele" dinţilor şi „rubinul" buzelor.

[4] Poetul recurge la imaginea metaforică a unei turle (it. *torricella*), pentru a o reprezenta pe Barbara Torricella, din Parma: albul marmorean al construcţiei sugerează, aici, albul tenului feminin.

> săgeata ascuțită a întristărilor de moarte/ Nu-i îndurera inima fragedă și curată" (*La mormântul unei tinere*, trad. M. S.); "¿Dónde están tus leyendas, tus baladas de ensueño?/ ¿Dónde tu metafísica enrevesada y honda?/ ¿Dónde tus Margaritas de *candor* lugareño,/ de pupilas azules y cabellera blonda?" (Emilio Bobadilla, *La Alemania de ayer y de hoy*) „Unde sunt legendele, baladele tale de vis?/ Unde e metafizica ta complexă și profundă?/ Unde sunt Margaretele tale, cu pielea lor albă,/ cu ochii lor albaştri şi părul blond?" (*Germania de ieri şi de azi*, trad. M. S.); "Nada te falta para ser querida;/ Hermosura, *candor*, juventud, nada:/ ¡Ay! ¡quién al mármol de que estás formada/ Llevar pudiera el fuego de la vida!" (Manuel del Palacio, *La Vénus de Médicis*) „Nu ai nevoie de nimic pentru a fi iubită;/ Frumusețe, albeaţă, tinerețe, nimic nu-ţi lipseşte:/ Vai! Cum ar putea marmura din care ești făurită/ Să simtă focul vieții!?" (*Venus de Medici*, trad. M. S.); "El viejo Rey de la Isla de Oro/ poseía/ un rubio y *cándido* tesoro/ – luz y ambrosia –// Y ese divino tesoro era/ una hija linda;/ celosa estaba la Primavera/ de la Princesa Rosalinda.// Mil Príncipes iban a verla/ y enloquecían/ apenas su faz color de perla/ rosa veían..." (Medardo Ángel Silva, *Un cuento*) „Bătrânul rege al Insulei de Aur/ avea/ o comoară albă şi bălaie/ – lumină și bucurie –.// Iar acea divină comoară era/ o fiică drăgălaşă:/ prinţesa Rosalinda,/ pe care Primăvara era geloasă.// Mii de prinți veneau să o vadă/ și înnebuneau/ doar văzându-i/ chipul ei perlat şi trandafiriu..." (*O poveste*, trad. M. S.).

Şi în spaţiul românesc, cele două neologisme latino-romanice – *candoare* şi *candid* – îşi recuperează uneori semnificaţia cromatică pe care o aveau în limba latină. Un prim exemplu de acest gen ne este oferit de profesorul G. I. Tohăneanu, ce restituie *candorii* identitatea sa coloristică primară, atunci când, traducând *Eneida* vergiliană, evocă insula „Paros,/ Cea strălucind de-a marmorei *candoare*"[1] (Vergilius 1994, 135) – aluzie la celebra marmură de Paros, apreciată în antichitate pentru perfecţiunea şi albeaţa sa sclipitoare, calităţi ce o transformau în cea mai de preţ varietate de marmură, „simbol al *candorii*, al strălucirii, al frumuseţii statuare şi nepieritoare" (Tohăneanu 1965, 186).

Tot astfel, profesorul timişorean, abordând etimologic numele unui produs cosmetic bine cunoscut – este vorba de *Nívea* –, menţionează „«*candoarea*» lui... cromatică":

> Aşadar: în latină *nivea* (cu accentul pe prima silabă, *ni-*) este un adjectiv însemnând „de zăpadă", „ca zăpada". Ca determinant pentru un produs cosmetic, *nivea* trimite, fără ocolişuri, la „*candoarea*" lui... cromatică (Tohăneanu 1995, 195).

La rândul său, Florica Bechet aminteşte „strălucirea *candidă* a mamurei" într-un articol ce abordează cromatica limbii române:

> Este bine cunoscut faptul că statuile şi monumentele antice nu luau ochii cu strălucirea *candidă* a mamurei, nu mângâiau privirea cu lumina caldă a pietrei, ci erau colorate, afişând o cromatică adesea chiar stridentă (Bechet 2013, 14).

[1] În latină, ***niveam****que Paron* (*Aen*., III, 126) „Paros, cea albă ca zăpada".

Un statut de cromonim are adjectivul *candid* şi în diverse creaţii literare româneşti, unde apare pentru a evoca, asemenea latinescului *candĭdus*(3), palida lumină selenară sau alba strălucire a zăpezii, menită a concretiza abstracţiunea unui vis sau a crea efectul unui contrapunct expresiv:

„Luna, izbutind în sfârşit să urce Ceahlăul dinspre Buhaniţa, apăru *candidă* şi sinistră între două stânci" (Garabet Ibrăileanu, *Adela*, 126); „Şi iarăşi donquichottescul vis pierdut al procesului formidabil mă umileşte din înălţimea inaccesibilă şi *candidă* a purităţii lui de zăpadă pe vârf de munte" (Gib Mihăescu, *Donna Alba*, I, 189); „Sunt bucuros că astăzi a nins întâi şi-ntâi,/ Că azi întâia oară sunt drept precum o spadă,/ Că îmi mângâie fruntea întâiul tău călcâi,/ Că-s negru în pustia *candidă* de zăpadă" (Nicolae Labiş, *Umanism*, 169).

Raportată opozitiv, în ultimul exemplu, la adjectivul *negru*, „pustia *candidă* de zăpadă" îşi sporeşte forţa de sugestie, contrastul *alb/ negru* constituind, fără îndoială, un contrast cu mare impact vizual.

Aceeaşi tentă cromatică este exploatată şi de George Călinescu, în cuprinsul unor comentarii arhitectonice inedite:

„Climatul nostru reclamă var, pe un zid zdravăn, gros, fără fisură. Ia priveşte ce *candoare*, ce naivitate! Ioanide târî un fotoliu şi se instală în faţa unui perete, demonstrativ. Am să fac, vesti el, nişte odăi pavate cu piatră, cu tavan în grinzi de stejar şi blăni de brad, cu ferestre în chenar de granit, pereţi văruiţi. N-am să pun nimic în ele, decât câte un divan acoperit cu cit, ca în casele boiereşti. Toată Africa de Nord consacră calciul plin de *candoare* sorbind arşiţa soarelui. Fantome albe şi umbre negre!" (*Bietul Ioanide*, I, 49-50); „Un zid înalt, alb, cu muchie de olane, ascundea curtea şi se oprea în flancul casei, care avea la stradă o uşă de stejar şi o fereastră [...]. Deasupra uşii era aplicată o falsă pisanie de piatră brodată, contrastând cu *candoarea* zidului" (*Bietul Ioanide*, I, 61).

Mult mai frecvent însă, în limbajul artistic, cele două neologisme din aria candorii desemnează albul proaspăt, vegetal:

„zarzării, fără de frunze, numai flori albe, au înflorit deplin. O emoţie – ca frica unei sărutări sau amintirea ei – le dă o umbră trandafirie pe obrajii albi. Zâmbesc. Râd. N-au frunze. Verdele nu se presimte. Alb pur, în stranele trunchiurilor. *Candoare* luminoasă" (Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, III, 262); „Şi noaptea era de april! Înfloriseră atîţia zarzări peste noapte, că parfumul lor de sărutări de fete tinere părea al lunii pline, primăvăratec albă în noaptea străvezie. Înfloreau mereu alţi zarzări, fetiţele mirese ale primăverii, cu *candoarea* lor de muguri rozi şi flori albe" (Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, IV, 412); „Iată, azi-noapte, prin geamul deschis,/ Cireşul mi-a-ntins o-nflorire *candìdă*./ Iată, şi-or prinde pe umeri, curând,/ Toţi pomii o alt-aromată hlamidă" (Nicolae Labiş, *Cântec în doi*, 363); „Aud ce spune firul ierbii, şi văd un cer de aripi plin,/ M-aşez privind în clarul lunii sub transparența atmosferei/ Și-n aeru-mbătat de roze sfidez atingerea durerei/ Cu cântece nălucitoare cum sunt *candorile* de crin" (Macedonski[II], *Noaptea de*

mai, 101); „Mai: barca ce se duce pe undele tăcute,/ Şi clarul dimineţii, şi veseli lopătari,/ Şi luni ce sparg văzduhul pe-azururi renăscute,/ Şi bălţi de-argint, şi trestii, şi *candizi* nenufari" (Macedonski[II], *Mai*, 171); „Prin văpaia azurie, ca scântei din ochi de bard,/ Nuferi *candizi*, viorele, flori albastre de cicoare,/ Fulgerări de luciole, – giuvaiere mişcătoare, – / Joacă-n raza luminoasă a electricului fard" (Macedonski[II], *Lewki*, 184); „De unde ai în tine pământule strămoş/ lumină-atât de albă şi sânge-atât de roş/ cât pui în crinii *candizi* şi-n trandafirii-aprinşi?" (Traian Dorz, *De unde ai în tine?*, 111).

Atenţia ne este atrasă, *hic et nunc*, de belşugul de culoare din aceste tablouri, compuse din „flori *albe*"; „o umbră *trandafirie* pe obrajii *albi*"; „Verdele" şi „*Alb* pur"; „parfumul [...] *lunii* pline, primăvăratec *albă* în noaptea *străvezie*"; „muguri *rozi* şi flori *albe*"; „un cer"; „clarul *lunii*"; „roze"; „*candorile* de *crin*"; „*azururi* renăscute"; „bălţi de-*argint*"; „*candizi* nenufari"; „văpaia *azurie*"; „scântei"; „Nuferi *candizi*, *viorele*, flori *albastre* de *cicoare*" etc. Toată această bogăţie de tonuri şi nuanţe, precum şi contrastul ce se stabileşte, la Traian Dorz, între lumina „atât de *albă*" sau „crinii *candizi*" şi sângele „atât de *roş*", asociat cu „*trandafirii*-aprinşi", sugerează un sens preponderent cromatic pentru substantivul *candoare* şi epitetul *candizi*: „*Candoare* luminoasă"; „*candoarea* lor de muguri"; „*candizi nenufari*"; „Nuferi *candizi*"; „crinii *candizi*". Se pune însă întrebarea dacă un poet autodidact ca Traian Dorz a cunoscut sensul cromatic iniţial al etimonului latin: Florina Băcilă, care s-a ocupat îndeaproape de studiul operei dorziene, neagă această posibilitate, dar consideră că e cu putinţă ca intuiţia artistică să fi înlesnit pătrunderea scriitorului în profunzimile limbii române şi să-l fi condus „la obârşie, la izvor" – izvorul latin, ce cromatizează în alb (într-o „lumină-atât de *albă*") „crinii *candizi*"[1]. Pe de altă parte, trebuie menţionat că, atât în cazul lui Dorz, cât şi în cazul celorlalţi autori citaţi (Ionel Teodoreanu, Labiş, Macedonski), accepţia figurată nu este exclusă cu totul, ci palpită subteran în cuprinsul pasajelor, a căror expresivitate aparte se nutreşte dintr-o atare ambiguitate semantică, extrem de benefică pentru „fermecul" poetic al textelor: „*Candoare* luminoasă" = „*albeaţă*, *puritate* luminoasă"; „*candoarea* lor de muguri" = „*albul*, *inocenţa* lor de muguri"; „*candizi* nenufari" = „*albi*, neprihăniţi nenufari"; „Nuferi *candizi*" = „Nuferi *albi*, *puri*"; „crinii *candizi*" = „crinii *albi*, *puri*, *inocenţi*".

Bine reprezentată este terminologia candorii şi în zugrăvirea frumuseţilor suave, cu pielea albă şi părul blond, evocate adesea de elegiacii latini. Ca atare, traducând creaţiile acestora, latinistul clujean Vasile Sav recurge la semnificaţia cromatică a cuvântului *candoare*, ce se delimitează contextual de „o ştearsă culoare" (*informis […] color*) sau de o „brună" culoare (*fuscam*):

Effice ne macies pallentes occupet artus,/ Neu notet informis ***candida*** *membra color*
(Tibullus, III, 10, 5-6) „Fă ca să nu-i veştejească o ştearsă culoare *candoarea*,/ Nici

[1] Tot Florinei Băcilă îi datorez o informaţie valoroasă, referitoare la florile preferate ale poetului, care au fost cele evocate în această terţină: crinii albi (simbolul purităţii, al neprihănirii) şi trandafirii roşii (simbol al sângelui hristic sau al focului dragostei divine etc.).

slăbiciunea să nu-i macine palidul trup!" (*Tibullus* 1988, 149); *Vidistis pleno teneram* ***candore*** *puellam,/ Vidistis fuscam, ducit uterque color* (Propertius, II, 25, 41-42) „Dacă vedeţi o copilă gingàşă, în plină *candoare*,/ Sau una brună vedeţi, două culori vă răpun" (Propertius 1992, 115).

Demne de remarcat, într-un asemenea cadru, sunt şi observaţiile lui George Călinescu pe marginea unor fragmente din poezia lui Mihai Eminescu, fragmente ce ne oferă o imagine plastică pentru „anatomia femeii ideale", cum o numeşte criticul (Călinescu 1976, 235):

„De vrei ca toată lumea nebună să o faci,/ În catifea, copilă, în negru să te-mbraci –/ *Ca marmura de albă* cu faţa ta răsari,/ În bolţile sub frunte lumină ochii mari/ Şi părul blond în caier şi *umeri de zăpadă* –/ În negru, gură-dulce, frumos o să-ţi mai şadă!" (*Icoană şi privaz*, P, 336); „Îndură-te şi lasă privirea-mi s-o consol/ La *alba strălucire* a gâtului tău gol" (*Apari să dai lumină*, P, 498).

Pornind de la aceste versuri, comentatorul vorbeşte despre „*candoarea* corporală" (Călinescu 1976, 236) sau despre „*candoarea* zăpezoasă" a femeii eminesciene – ce este pusă în contrast cu veşmintele „întunecate" (Călinescu 1976, 237):

„dăm în opera lui Eminescu de femei [...] albe ca zăpada sau ca marmura, cu braţele *candide* şi reci, cu trupul plin şi statuar, nişte «statui vii»" (Călinescu 1976, 235); „Eminescu are o cutremurare deosebită de carnea palidă, un spasm de *candoare*, care devine violent când suprafaţa goliciunii e întinsă" (Călinescu 1976, 235); „Pupila lui Eminescu capătă pentru *candoarea* corporală o acuitate rară" (Călinescu 1976, 236); „Uneori înfiorarea de *candoare* se naşte la poet prin vederea numai a mâinilor, de obicei «subţiri şi reci»" (Călinescu 1976, 236); „Pentru a face să salte şi mai mult *candoarea* zăpezoasă şi aurăria părului poetul închipuie cu fastuoasă fineţe decorativă veşminte grele întunecate" (Călinescu 1976, 237); „eroinei, Eminescu îi dă […] ceva totuşi din atletismul şi *candoarea* monumentală a femeilor nordice, din Nibelungi" (Călinescu 1976, 241).

Substantivul acesta revine, ca un laitmotiv, şi în două descrieri călinesciene din *Cartea nunţii*, în care candoarea – gulerului sau a feţei – se plasează în opoziţie cu luciul părului, ce cade „asemeni unei viziere de lac *negru*" sau curge „în râuri *aurii* peste umeri":

„Casca netedă, lucioasă a părului încercuia simetric ovalul neverosimil şi graţios de geometric, şi în vreme ce bretonul cădea dintr-o singură lamă până deasupra ochilor, asemeni unei viziere de lac negru, triunghiul în care sfârşea părul tuns la spate lăsa gol grumazul băieţesc, al cărui imperceptibil şanţ se pierdea în *candoarea* circulară a gulerului. Profilul de smalţ măsliniu, ce servea de sprijin greului coif de păr, umplu pe Jim de mirare" (Călinescu [2003], 15); „Atunci îşi lăsa părul să curgă în râuri aurii peste

umeri şi-şi scotea în evidenţă numai *candoarea* feţei prelungi , cu slabe conturări ale pleoapelor" (Călinescu [2003], 132).

Aceleaşi caracteristici ale farmecelor feminine ne întâmpină la Gib Mihăescu, autor ce face din *candoare* o trăsătură distinctivă a eroinei sale – numită, sugestiv, Donna Alba:

„la un singur semn cu degetul ăsta de stârv ... şi frumoasa asta, albeaţa asta, *candoarea* asta ar alerga ca o nebună să îmbrăţişeze stârvul, să-şi lase pântecele în voia mângâierilor mortului" (Mihăescu 1982, I, 251); „mă văzui într-o subită lumină, înaintând spre Alba, spre *candida* zeiţă mândră şi neînduplecată a gândurilor mele" (Mihăescu 1982, I, 94); „Acuma Alba nu mai era pentru mine o formă de poveste, *o candidă* şi ideală întruchipare de vis; ea devenise deodată femeia palpabilă şi dorită" (Mihăescu 1982, II, 151-152).

În primul pasaj, punctat ritmic de repetiţii: „frumoasa asta, albeaţa asta, *candoarea* asta", raportul de sinonimie ce se realizează între *candoare* şi *albeaţă* (sau frumuseţe)[1] este evident. În schimb, în celelalte două contexte, scriitorul obţine efecte stilistice interesante prin oscilarea permanentă între semnificaţia morală şi semnificaţia concretă, fizică, a calificativului *candidă* – calificativ aşezat, deloc întâmplător, în imediata vecinătate a numelui propriu *Alba*: „Alba […], o *candidă* şi ideală întruchipare de vis"; „Alba, […] *candida* zeiţă mândră şi neînduplecată a gândurilor mele". De reţinut, în acest ultim fragment, şi faptul că echivalenţa *candidă* = „inocentă, pură, nevinovată" intră mai greu în rezonanţă afectivă cu epitete precum „*mândră* şi *neînduplecată*". Cele două epitete acceptă, însă, foarte lesne asocierea cu un cromonim: „*candida* zeiţă mândră şi neînduplecată = alba zeiţă mândră şi neînduplecată", întrucât e un lucru bine ştiut că splendida albeaţă corporală distingea, în mentalul antic, făpturile zeieşti, aşa cum se poate vedea adesea în poezia latină:

***candida** Nais* (Vergilius, *B*., II, 46-47) „o naiadă, albă cum e neaua" (Vergilius 1997, 45); *Nerine Galatea [...],/* ***Candidior** cycnis* (Vergilius, *B*., VII, 37-38) „O, nereidă Galatea [...],/ Mai albă decât lebedele albe" (Vergilius 1997, 80); *Venus aetherios inter dea* ***candida** nimbos [...] aderat* (Vergilius, *Aen*., VIII, 608-609) „spintecând văzduhul,/ Şi norii, Vènera, zeiţa dalbă,/ Se şi ivise" (Vergilius 1994, 412); *hunc illum nobis Aurora nitentem/ Luciferum roseis* ***candida** portet equis* (Tibullus, I, 3, 93-94) „o astfel de zi strălucită ne-aducă/ Dalb-Aurora cu-ai ei trandafirii telegari" (Tibullus 1988, 41); *At nobis, Pax alma, veni spicamque teneto,/ Perfluat et pomis* ***candidus** ante sinus* (Tibullus, I, 10, 67-68) „Tu, dătătoare de viaţă, cu dalbul tău sân plin de roade,/ Almă, cu spice în mâini, Pace, tu vino la noi" (Tibullus 1988, 79).

[1] De notat faptul că termenul *candor* 'alb strălucitor' are şi sensul de 'frumuseţe, splendoare' (vezi DG, *s.v.*).

Raportaţi astfel mereu la originea lor, la izvorul latin, termenii candorii se împrospătează semantic în aria culorii, de un alb „virginal, candid şi holtei”, dumnezeiesc.

Referințe bibliografice

André, J. 1949. *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck.

Bechet, Florica. 2013. *Des couleurs de la Colonne Trajane à la chromatique de la langue roumaine*, in *Quaestiones Romanicae*. Nr. II/ 1. Lucrările Colocviului internaţional Comunicare şi cultură în Romania europeană (ediția a II-a/ 24-25 septembrie 2013). JatePress: Szeged, p. 14-21.

CADE. *Dicţionarul enciclopedic ilustrat „Cartea Românească”*. Bucureşti: Editura „Cartea Românească” S.A.

Călinescu, G. 1976. *Opera lui Mihai Eminescu*. 2. Bucureşti: Editura Minerva.

Cosma, Iulia. [2012]. *Ipostaze ale femininului în epopeile Renaşterii italiene*. [Timişoara]: Brumar.

*** DA. 1940. *Dicţionarul limbii române*. Întocmit şi publicat după îndemnul regelui Carol I. tomul I. partea II. C. Bucureşti.

*** DELLR. 2004. *Dictionnaire des emprunts latins dans les langues romanes*. Sous la direction de Sanda Reinheimer Rîpeanu. Bucureşti: Editura Academiei Române.

*** DELR. 2015. *Dicţionarul etimologic al limbii române (DELR)*. Volumul II. *Litera C*. Partea 1. *Ca-Cizmă*. Bucureşti. Editura Academiei Române.

*** DEX. [2009]. *Dicţionarul explicativ al limbii române*. Ediţie revăzută şi adăugită. [Bucureşti]: Univers Enciclopedic Gold.

*** DLRLC. 1955. *Dicţionarul limbii române literare contemporane*. Volumul I. *A – C*. Editura Academiei Republicii Populare Române.

*** DLRM. 1958. *Dicţionarul limbii române moderne*. Editura Academiei.

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.

Hanganu, Aurelia, Varzari, Elena, Negru, Valentina. 2010. *Elemente latineşti şi greceşti în limbile moderne*. Chişinău.

Laurianu, A. T., Massimu, J. C. 1871. *Dictionariulu limbei romane*. Bucuresci.

Marcu, Florin, Maneca, Constant. 1966. *Dicţionar de nelogisme*, ed. a II-a revăzută şi adăugită. Bucureşti: Editura Ştiinţifică (DN 1966).

Marcu, Florin. 2008. *Marele dicţionar de nelogisme*. Ediţia a X-a revăzută, augmentată şi actualizată. Bucureşti: Editura Saeculum Vizual (MDN).

*** MDA. 2001. *Micul dicţionar academic*. Volumul I. *Literele A – C*. Cuvânt înainte de Eugen Simion. Prefaţă de Marius Sala. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.

Merriam-Webster. [1993]. *Webster’s Third New International Dictionary of the English Language Unabridged. Utilizing all the experience and resources of more than one hundred years of Merriam-Webster® dictionaries*. Editor in chief Philip Babcock Gove, Ph. D and the Merriam-Webster editorial staff.

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.

Scriban, August. 1939. *Dicţionaru limbiĭ româneştiĭ*. Ediţiunea întîĭa. Iaşi.

Servius. MDCCCLXXXVII. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii*. recensuit Georgius Thilo. Lipsiae in aedibus: B. G. Teubneri.

Subi, Maria. 2013. *Terminologia **candorii** în latină şi în română (Terminology of **Candor** in Latin and Romanian)*, in *Quaestiones Romanicae*. Nr. II/ 1. Lucrările Colocviului internaţional Comunicare şi cultură în Romania europeană (ediția a II-a/ 24-25 septembrie 2013). JatePress: Szeged, p. 196-204.

Subi[I], Maria. 2015. *„A marmorei candoare" în latină şi în română (The „Marble's Candour" in Latin and Romanian)*, in *Quaestiones Romanicae*, nr. III/ 1, Lucrările Colocviului internațional Comunicare și cultură în Romania europeană (ediția a III-a/ 3-4 octombrie 2014). Szeged: JatePress „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado & Editura Universității de Vest din Timișoara, p. 109-124.

Subi[II], Maria. 2015. ***Albus color** în latină și în română (**Albus color** in Latin and Romanian)*, în AUT, Seria Ştiinţe Filologice, nr. 53, 2015, p. 91-102.

Şăineanu, Lazăr. [1929]. *Dicţionar universal al limbei române*. Editura „Scrisul Românesc" S. A.

Tohăneanu, G. I. 1995. *Dicţionar de imagini pierdute.* Timişoara: Editura „Amarcord".

Tohăneanu, G. I. 1965. *Studii de stilistică eminesciană.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică.

Vigarello, Georges. [2006]. *O istorie a frumuseţii. Corpul şi arta înfrumuseţării din Renaştere până în zilele noastre.* Traducere din franceză de Luana Stoica. [Chişinău]: [Editura Cartier].

Surse

Arghezi, T., 1980. *Versuri*. I. Ediţie şi postfaţă de G. Pienescu. Cu o prefaţă de Ion Caraion. Cartea Românească.

Călinescu, George. [2001]. *Bietul Ioanide*. I. Bucureşti – Chişinău: Litera Internaţional.

Călinescu, G. [2003]. *Cartea nunţii*. Bucureşti – Chişinău: Litera Internaţional.

D'Annunzio, Gabriele, *Himere*, în „Hyperion", III, iulie-octombrie 1934, nr. 7-10, Cluj, p. 160.

Dorcescu, Eugen. 2015. *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie*. Selecţie, schiţă biobibliografică, notă asupra ediţiei şi eseu hermeneutic de Mirela-Ioana Borchin. Timişoara: Editura Eurostampa.

Dorz, Traian. 2006. *Cântarea Anilor*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului".

Eminescu, Mihai. [2001]. *Luceafărul*. Antume. Bucureşti – Chişinău: Litera Internaţional (A).

Eminescu, Mihai. 1998. *Geniu pustiu*. Chişinău: Litera (G).

Horatius[I]. 1980. *Opera omnia*. 1. *Ode. Epode. Carmen saeculare*. Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici: Mihai Nichita. Ediţie critică, stabilirea textului şi selecţia traducerilor din *Ode, Epode* şi *Carmen saeculare*: Traian Costa. Bucureşti: Editura Univers.

Horatius[II]. 1980. *Opera omnia*. 2. *Satire. Epistole. Arta poetică*. Ediţie critică, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici: Mihai Nichita. Bucureşti: Editura Univers.

Hugo, Victor. 1969. *Legenda secolelor*. *Versuri alese*. Antologie, traducere şi note de Ionel Marinescu. Prefaţă de Ion Bălu. Editura pentru Literatură.

Ibrăileanu, Garabet. 1998. *Adela*. Chişinău: Litera.

Labiş, Nicolae. 1962. *Primele iubiri*. Poezii. Editura pentru Literatură.

Lucretius, Titus Carus. 1981. *Poemul naturii*. Traducere, prefaţă şi note de D. Murăraşu. Bucureşti: Editura Minerva.

Macedonski[I], Alexandru. 1997. *Bronzuri*. Ediţie bibliofilă. Ediţie îngrijită de: Ion Iliescu. Traducere în versuri: Eugen Tănase. Timişoara: Editura Presa Universitară Română.

Macedonski[II], Alexandru. 1998. *Excelsior. Poezii*. Chişinău: Litera.

Mallarmé, Stéphane. *Poeme*. Traducere în limba română de Ioan Matei. Editura Eminescu.

Masson, Charles-François-Philibert. [1799]. *Les Helvétiens: en huit chants*. Avec des notes historiques par Charles-François-Philibert Masson. Paris: Charles Pougens, Imprimeur-Libraire.

Mihăescu, Gib I., 1982. *Donna Alba*. Prefaţă de Laurenţiu Ulici. Tabel cronologic de Ion Nistor. Bucureşti: Editura Minerva.

Ovidius, Publius Naso. [2001]. *Opere* [Chişinău]: [Editura Gunivas].

Petronius, Gaius Arbiter. 1991. *Satyricon*. Traducere, prefaţă şi note de Eugen Cizek. Grafica şi ilustraţia de Mihai Bacinsky. [Chişinău]: Hyperion.

Propertii, Sexti. 1992. *Opera omnia*. Ediţie îngrijită, text stabilit, cuvânt înainte, traducere în metru original şi note de Vasile Sav. Bucureşti: Editura Univers.

Rimbaud, Arthur. [1968]. *Scrieri alese*. Tălmăciri de Petre Solomon şi N. Argintescu-Amza. Prefaţă de Al. Philippide. Note şi comentarii de Irina Bădescu. [Bucureşti]: [Editura pentru Literatură Universală].
Tasso, Torquato. 1804. *Gerusalemme liberate*. Con annotazioni. Volume secondo. Milano. Dalla Società Tipografica De' Classici Italiani.
Tasso, Torquato. 1969. *Ierusalimul liberat*. II. În româneşte de Aurel Covaci. Editura penru Literatură.
Tasso, Torquato. [1994]. *Rime*. [Edizione di riferimento: *Le rime*. A cura di Bruno Basile. Salerno. Roma].
Teodoreanu[III], Ionel. 1975. *La Medeleni*. Roman. III. *Drumuri* (2). Ediţie îngrijită de Nicolae Ciobanu. Bucureşti: Editura Minerva.
Teodoreanu[IV], Ionel. 1975. *La Medeleni*. Roman. IV. *Între vânturi*. Ediţie îngrijită de Nicolae Ciobanu. Bucureşti: Editura Minerva.
Tibullus, Albius şi autorii Corpusului tibulian. 1988. [*Elegii*]. Ediţie îngrijită, text stabilit, cuvânt înainte, traducere în metru original şi note de Vasile Sav. Bucureşti: Editura Univers.
Valéry, Paul. 1989. *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*. Bucureşti: Editura Univers.
Vergilius, Publius Maro. 1994. *Eneida*. Prefaţă şi traducere din limba latină: G. I. Tohăneanu. Note şi comentarii, glosar: Ioan Leric. Timişoara: Editura Antib.
Vergilius, Publius Maro. 1997. *Bucolice. Georgice*. Prefaţă şi traducere din limba latină: G. I. Tohăneanu. Note şi comentarii, glosar: Ioan Leric. Timişoara: Editura Amarcord.
Wilde, Oscar. 1967. *Portretul lui Dorian Gray. Crima lordului Arthur Savile*. Traducere de D. Mazilu. Prefaţă de Dan Grigorescu. Editura pentru Literatură.

Webografie

https://www.cnrtl.fr/definition/ (TLFi).
https://www.cnrtl.fr/definition/candeur, accesat în data de 26.11.2019.
https://www.cnrtl.fr/definition/candide, accesat în data de 26.11.2019.
http://www.treccani.it/vocabolario/ (Treccani).
http://www.treccani.it/vocabolario/candore, accesat în data de 26.11.2019.
http://www.treccani.it/vocabolario/candido, accesat în data de 26.11.2019.
https://dle.rae.es/?w=diccionario (DLE).
https://dle.rae.es/candor?m=form, accesat în data de 26.11.2019.
https://dle.rae.es/c%C3%A1ndido, accesat în data de 26.11.2019.
https://dicionario.priberam.org/. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP).
https://dicionario.priberam.org/candor, accesat în data de 26.11.2019.
https://dicionario.priberam.org/c%C3%A2ndido, accesat în data de 26.11.2019.
https://www.littre.org/definition/candeur, accesat în data de 26.11.2019.
https://www.littre.org/definition/candide, accesat în data de 26.11.2019.
http://www.gdli.it/.
http://www.gdli.it/Ricerca/Libera?q=candore, accesat în data de 26.11.2019.
https://fr.wikisource.org/wiki/La_L%C3%A9gende_des_si%C3%A8cles/1e_s%C3%A9rie,_1859, accesat în data de 26.11.2019.
https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/Poemes/andr%C3%A9_ch%C3%A9nier/a_fanny_iii, accesat în data de 26.11.2019.
https://books.google.ro/books/about/Les_Helvétiens_en_huit_chants_avec_des, accesat în data de 26.11.2019.
http://www.planetpublish.com/wp-content/uploads/2011/11/The_Picture_of_Dorian_Gray_NT.pdf, accesat în data de 08.12.2019.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waterhouse_Hylas_and_the_Nymphs_Manchester_Art_Gallery_1896.15.jpg, accesat în data de 26.11.2019.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rae_-_Water_Nymphs_(color).png, accesat în data de 26.11.2019.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1863_Alexandre_Cabanel_-_The_Birth_of_Venus.jpg, accesat în data de 26.11.2019.
https://www.linguee.de/franzoesisch-deutsch/uebersetzung/candeur.html (Michel-Ange), accesat în data de 26.11.2019.
https://paroles2chansons.lemonde.fr/auteur-paul-valery/poeme-la-jeune-parque.html, accesat în data de 26.11.2019.
https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Sopra_lo_amore.djvu/72, accesat în data de 26.11.2019.
https://it.wikisource.org/wiki/Odi_barbare/Delle_Odi_Barbare_Libro_I/Roma, accesat în data de 26.11.2019.
https://it.wikisource.org/wiki/Orlando_innamorato/Libro_primo/Canto_ventesimosettimo, accesat în data de 26.11.2019.
https://it.wikisource.org/wiki/Orlando_furioso/Canto_10, accesat în data de 26.11.2019.
https://www.buscapalabra.com/poema.html?titulo=el%20despertar&iden=8745, accesat în data de 26.11.2019.
https://www.buscapalabra.com/poema.html?titulo=la%20velada&iden=8749, accesat în data de 26.11.2019.
https://verseando.com/blog/la-victoria-juan-gelman/, accesat în data de 26.11.2019.
http://www.buscapoemas.net/poema/La-noche-pura/Leopoldo-Lugones/7563.htm, accesat în data de 26.11.2019.
https://www.buscapalabra.com/poema.html?titulo=En%20el%20sepulcro%20de%20una%20joven&iden=9674, accesat în data de 26.11.2019.
https://es.wikisource.org/wiki/La_Alemania_de_ayer_y_de_hoy, accesat în data de 26.11.2019.
https://es.wikisource.org/wiki/La_V%C3%A9nus_de_M%C3%A9dicis, accesat în data de 26.11.2019.
https://es.wikisource.org/wiki/Un_cuento, accesat în data de 26.11.2019.

Fig. 1. John William Waterhouse, *Hylas şi Nimfele* (1896)

Fig. 2. Henrietta Rae, *Hylas şi Nimfele apei* (circa 1909)

Fig. 3. Alexandre Cabanel, *Naşterea lui Venus* (1875)

Maria-Cristina TRUŞCĂ
(Universitatea din Craiova)

Hamartia – scurt itinerar lingvistic despre rătăcire

Abstract: (Hamartia – *Short Language Itinerary about Wandering*) *Hamartia*, *verbum viator*, is included in the category of the itinerant lexical elements that are traveling throughout the historical stages of the Greek language, as a consequence of a permanent dynamic of their significance. The diachronic route, usually triggered by a linking process of the intra-/ extra-linguistic factors, attends a predictable concrete – abstract line and registrates important conversions of the initial semic formula. Our approach focuses on analyzing the semantic process of restriction, together with that of degradation of the meaning, indentifying primarly the way the archelexem ἁμαρτία is comprised into the TO KAKON assembly. Despite its fluidity and its semantic inflections, we may notice the constant presence of a static and invariant core of its content, with a pejorative significance that can be recognized in the prototype meaning: that of *error*. This central meaning is, the way we shall see, acquired by all its hyponimic hypostasis. The physical or psychic occurences of EVIL are, in fact, mistakes, *errors* from the right *path* – a fundamental concept of the classical *forma mentis*.

Keywords: *language dynamics*, *Greek language*, *diachronic semantics*, *hamartia*, *sin*

Rezumat: *Hamartia*, *verbum viator*, intră în categoria elementelor lexicale itinerante care străbat, în permanenta dinamica a semnificaţiei lor, etapele succesive ale limbii eline. Parcursul diacronic, cel mai adesea declanşat de convergenţa factorilor intra-/ extra-lingvistici, urmează previzibil traiectoria concret – abstract, fiind marcat de reconfigurări ale formulei semice iniţiale. În cazul nostru, este vorba despre activarea procesului de restrângere/ specializare, dublat de cel al evaluării negative a sensului, care determină încadrarea arhilexemului ἁμαρτία în categoria TO KAKON. Indiferent de fluctuaţiile semantice înregistrate, există însă la nivelul structurii de conţinut, un nucleu stabil, invariabil, cu o nuanţă constantă peiorativă, recognoscibilă în semnificaţia prototipică *rătăcire*, actualizată în toate ipostazele hiponimice ulterioare. Manifestările RĂULUI, fie ele sufleteşti sau trupeşti sunt, în esenţă, *rătăciri* de la *cale* - reper conceptual fundamental al structurilor mentale clasice.

Cuvinte-cheie: *dinamica limbii*, *limba greacă*, *semantica diacronică*, *hamartia*, *păcat*

1. AMAPTIA – paradigma clasică

Ἁμαρτία este un derivat cu sufixul -ία < din familia verbului ἁμαρτάνειν, denominativ cu conţinut polisemantic atestat lexicographic (*DGF*), (*LSJ*) având un sens primar – „a rata ţinta", „a eşua", „a rătăci", „a devia", dublat de cel secundar – „a se înşela", „a greşi", „a păcătui". Ἁμαρτία desemna *greşeala, eroarea* în judecată, în gest, în conduită, fiind unul dintre termenii fundamentali ai cadrului cultural arhaic/ clasic, asumat deopotrivă de morală, religie sau drept (*DELG*).

Potrivit *Lexiconului Ebeling* (1871), termenul este absent din epopeile homerice; dicţionarul atestă, în schimb, frecvenţa verbului ἁμαρτάνειν în contexte non-normative,

având sensul primar, concret „a rata ţinta", în relaţie opozitivă cu τυγχάνειν (τινός) – „a nimeri (pe cineva)". Exemplele selectate *infra* indică valorizarea acestei semnificaţii în descrierea confruntărilor marţiale, ἁμαρτάνειν intrând, într-o primă etapă a itinerarului său semantic, în categoria termenilor tehnici, specifici luptei eroilor, în jurul Troiei:

(1) […] τοῦ δ' Ἄντιφος αἰολοθώρηξ/ Πριαμίδης καθ' ὅμιλον ἀκόντισεν ὀξέϊ δουρί./ Τοῦ μὲν ἅμαρθ', ὃ δὲ Λεῦκον Ὀδυσσέος ἐσθλὸν ἑταῖρον („[…] dar fiul lui Priam, Antifos,/ Mândru cu platoşa-ncins, îl ochi în mulţime cu lancea;/ Ţinta-i greşi [ἅμαρθ' - ἅμαρτε], nimerind în vintre pe Leucos, tovarăş bun cu Ulise") – *Il*., 4.489-92.

(2) ἠὲ μέν' ἠέ σε δουρὶ κιχήσομαι, οὐδέ σέ φημι/ δηρὸν ἐμῆς ἀπὸ χειρὸς ἀλύξειν αἰπὺν ὄλεθρον./ ἦ ῥα καὶ ἔγχος ἀφῆκεν, ἑκὼν δ' ἡμάρτανε φωτός· („Stai, ori cu suliţa dau. De mâna mea n-ai să scapi lesne/ Şi-ndelungat, că pe loc te ajunge năprasnica moarte./ Zise şi lancea zvârlind, el nu-l nemeri [ἡμάρτανε] cu 'nadinsul") – *Il*., 10.370-2.

(3) ὅς ῥα τότ' Ἀτρεΐδεω Ἀγαμέμνονος ἀντίον ἦλθεν./ οἳ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες,/ Ἀτρεΐδης μὲν ἅμαρτε, παραὶ δέ οἱ ἐτράπετ' ἔγχος („Dânsul acuma-nainte-i ieşi lui Atrid Agamemnon/ Cum, împotrivă păşind, s-apropie unul de altul,/ Nu-l nimereşte [ἅμαρτε] Atrid şi suliţa-i vâjâie-alături") – *Il*., 11.231-3.

Dinamica semnificaţiei verbului ἁμαρτάνειν şi a derivaţilor săi urmează traiectoria, de altfel, previzibilă, concret – abstract *via* mecanisme stilistice de tip metaforic: ţinta ratată nu mai este un obiectiv cinegetic sau un combatant pe câmpul de luptă, ci o valoare morală, socială sau religioasă. J. M. Bremer (1969) aduce în discuţie evoluţia similară, paralelă a verbelor sinonime ἀλιτ(ρ)αίνω[1] – „a ieşi de pe drumul cel drept", „a se abate", „a rătăci", „a greşi", „a păcătui", cu sens sacerdotal, specializat „împotriva zeilor"; ἀμπλακίσκω – „a pierde", „a rata", „a comite o eroare"; σφάλλω/ σφάλεσθαι – „a cădea", „a se înşela", „a greşi"; concluzia fiind aceea că cele trei elemente fac parte din aceeaşi structură lexico-semantică, mutaţiile fiind determinate intra-lingvistic, la nivelul sistemului, sub influenţa uzualului ἁμαρτάνειν. Chiar dacă, iniţial, semnificaţia celor patru lexeme era neutră din punct de vedere etic, prezenţa unei nuanţe negative în formula semică („a rata", „a rătăci", „a pierde") permite deteriorarea sensului în direcţia unei semnificaţii exclusiv peiorative. Semanticienii identifică în mecanismele inovaţiilor semantice tendinţa eufemistă de a lexicaliza un conţinut negativ, pe care o confirmă dinamica unor termeni[2] ca μόχθημα – „muncă", μοχθέω – „a obosi" → „suferinţă" sau πονηρία – „boală", „suferinţă fizică" → πονηρός – „rău", „viclean". Nu excludem această ipoteză a desemnării *păcatului* prin intermediul unor elemente lexicale meliorative, evaluate pozitiv într-o primă fază a dinamicii lor.

[1] 'If *alitainein* did in fact originally mean *miss*, then it is striking that its semantic development pushed aside by the more common word *hamartanein*.' (*ibidem*, 27).
[2] În latină: *crīmen* – „decizie (juridică)" > „crimă" (Ernout & Meillet, 1967).

Cele dintâi atestări ale semnificaţiei abstracte îşi fac loc în textura discursului dramatic, coexistenţa celor două sensuri primar (concret), secundar (metaforic) generând ambiguizări decodabile contextual. *Threnos*-ul profetic al Cassandrei, personaj în *Agamemnon*, tragedia lui Eschil, actualizează această dublă ipostază semantică:

(1) ὑμνοῦσι δ΄ ὕμνον δώμασιν προσήμεναι/ πρώταρχον ἄτης? ἐν μέρει δ΄ ἀπέπτυσαν/ εὐνὰς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς./ ἥμαρτον, ἢ κυρῶ τι τοξότης τις ὥς;/ ἢ ψευδόμαντίς εἰμι θυροκόπος φλέδων;/ ἐκμαρτύρησον προυμόσας τό μ΄ εἰδέναι/ λόγῳ παλαιὰς τῶνδ΄ ἁμαρτίας δόμων. („pururi lipite de aceste ziduri, imnuie imnul despre cea dintâi fărădelege; pe urmă blestemă culcuşul fratelui, nemernic pentru cel care l-a pângărit. Am tras în ţintă cu săgeata sau am nimerit alături [ἥμαρτον]? Sunt o ghicitoare mincinoasă care bate şi sporovăieşte pe la porţi? Mărturiseşte, jură-te, că nu ai auzit nici un cuvânt despre păcatele [ἁμαρτίας] străvechi ale acestei case.") – 1191-7.

Pentru Sofocle şi Euripide ocurenţele binomului ἁμαρτάνω – ἁμαρτία sunt lipsite de fluctuaţii semantice, procesul cristalizării conţinuturilor abstracte în direcţia desemnării *culpei* şi a întregului spectru de sensuri aferente acestei categorii conceptuale, pare a fi pe deplin încheiat:

(2) ὅστις φόνους μοι καὶ γάμους καὶ συμφορὰς/ τοῦ σοῦ διῆκας στόματος, ἃς ἐγὼ τάλας/ ἤνεγκον ἄκων· θεοῖς γὰρ ἦν οὕτω φίλον,/ τάχ᾽ ἄν τι μηνίουσιν εἰς γένος πάλαι./ ἐπεὶ καθ᾽ αὑτόν γ᾽ οὐκ ἂν ἐξεύροις ἐμοὶ/ ἁμαρτίας ὄνειδος οὐδέν, ἀνθ᾽ ὅτου/ τάδ᾽ εἰς ἐμαυτὸν τοὺς ἐμούς θ᾽ ἡμάρτανον. („Nelegiuire, omoruri, fel/ şi chip, spurcate-mpreunări pe seama mea tu-mi pui/ dar, vai, silit am fost ca să le-ndur!/ au vrut-o zeii – ei! De mult cu ura lor, ei neamu-mi prigoneau. Nedrept mă-nvinuieşti/ de-a fi făcut nelegiuiri [ἡμάρτανον - ἁμαρτίας] potriva mea/ şi-a alor mei") – *O. C.*, 962-8.

(3) (ΟΔΥΣΣΕΥΣ) Δεινόν γε φωνεῖς· ἡ δ΄ ἁμαρτία τίς ἦν;/ (ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ) Ἦν σοὶ πιθόμενος τῷ τε σύμπαντι στρατῷ—/ (ΟΔΥΣΣΕΥΣ) Ἔπραξας ἔργον ποῖον ὦν οὔ σοι πρέπον;/ (ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ) Ἀπάταισιν αἰσχραῖς ἄνδρα καὶ δόλοις ἑλών./ (ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ) Τὴν ἁμαρτίαν/ αἰσχρὰν ἁμαρτὼν ἀναλαβεῖν πειράσομαι. („O. Ciudat vorbeşti! Greşeala [ἁμαρτία] care-ţi va fi fost? N. Că ţie m-am plecat, cum şi oştirii-ntregi. O. Şi fapta-ţi tu o crezi nevrednică? N. O, da! Ruşine mi-e că l-am momit prin vicleşug! […] N. Greşeală [ἁμαρτίαν] josnică eu am făcut [ἁμαρτὼν], voi încerca deci să o-ndrept.") – *Philoctet,* 1225-49.

(4) Ἀδικῶ· λαβεῖν χρή μ' ἀντὶ τοῦδε τοῦ κακοῦ/ ἄδικόν τι παρὰ σοῦ· καὶ γὰρ Ἀγαμέμνων πατὴρ ἀδίκως ἀθροίσας Ἑλλάδ' ἦλθ' ὑπ' Ἴλιον,/ οὐκ ἐξαμαρτὼν αὐτός, ἀλλ' ἁμαρτίαν/ τῆς σῆς γυναικὸς ἀδικίαν τ' ἰώμενος. (Am încălcat dreptatea. Deci, am să-ţi cer să fii nedrept şi tu, în apărarea celor săvârşite, căci Agamemnon, tatăl meu, n-a respectat dreptatea, când a strâns puterea tuturor hellenilor, mergând sub zidul Troiei; dar nu fiindcă el ar fi greşit [ἐξαμαρτὼν], ci pentru vindecarea răului ce ţi s-a tras din rătăcirile [ἁμαρτίαν] unei neveste păcătoase.) – *Orestes,* 646-50.

Particularizarea greşelii ca *ucidere*, recurentă în scrierile tragediografilor, are drept consecinţă dezvoltarea unei relaţii de incluziune hiponimică a lexemelor care denumesc *crima*, în structura lexicală coagulată în jurul hiperonimului ἁμαρτία:

(5) […] οὐκ ἔχοιμ΄ ἂν εἰκάσαι τάδε/ τὰ δῶρα, μείω δ΄ ἐστὶ τῆς ἁμαρτίας./ τὰ πάντα γάρ τις ἐκχέας ἀνθ΄ αἵματος/ ἑνός—μάτην ὁ μόχθος· ὧδ΄ ἔχει λόγος. („N-am cum să preţuiesc aceste daruri, însă ştiu că sunt mai prejos decât păcatul [ἁμαρτίας] săvârşit. N-are decât să-şi verse cineva deodată bunurile toate, drept ispăşire pentr-un singur fir de sânge [αἵματος]; truda sa va fi zadarnică; acesta-i adevărul.") – *Choeforele*, 518-21.

(6) […] τούτῳ πιθόμενος τὴν τεκοῦσαν ἔκτανον./ Ἐκεῖνον ἡγεῖσθ' ἀνόσιον καὶ κτείνετε·/ ἐκεῖνος ἥμαρτ', οὐκ ἐγώ. Τί χρῆν με δρᾶν;/ Ἦ οὐκ ἀξιόχρεως ὁ θεὸς ἀναφέροντί μοι/ μίασμα λῦσαι. („[Apollo] m-a înduplecat şi am ucis-o [ἔκτανον] la porunca lui pe mama. Pe el să-l socoteşti lipsit de pietate, pe el să-l osândiţi la moarte, căci nu eu am greşit [ἥμαρτε], ci el. Ce trebuia să fac? Nu e destulă chezăşie zeul spre care se înalţă ruga mea, că mă va curăţi de pângărire?") – *Orestes*, 595-8.

Sângele vărsat (αἷμα) (5), *crima* (φόνος) (2), *uciderea* (κτείνειν) (6), *viclenia* (δόλος) (3), *lipsa de pietate* (ἀνόσιος) (6), *in extenso*, *greşeala*/ *păcatul* implică o încălcare a dreptăţii omeneşti şi divine, reflectată lexical prin frecvenţa corelaţiilor ἁμαρτία – ἀδικία („nedreptate") (4), ἁμαρτία – οὔ πρέπον („nu se cade") (3) sau ἁμαρτία – αἰσχρόν („ruşinos") (3). Asocierea ἁμαρτία – μίασμα (6) – „pată", *macula*, lărgeşte sfera semantică a termenului, pângărirea datorată delictului fiind ereditară şi, deci, molipsitoare. Semnalăm un transfer al noţiunilor de impuritate/ puritate de la sfera magico-religioasă la cea morală sau, mai degrabă, o interferenţă a celor două planuri, κάθαρσις-ul dincolo de valenţele sale strict ritualice[1], desemnând, potrivit lui Dodds „noţiunea unei purificări cvasi-fizice, susceptibilă de a se transforma prin infinitezimale nuanţări, în ideea mai profundă a ispăşirii păcatului" (1998, 42). Demnă de semnalat ar fi colocaţia ἁμαρτία – ἄτη[2] (1), nebunie temporară atribuită nu unor cauze fiziologice sau psihologice, ci unui factor extern, transcendent, daimonic (v. justificarea lui Oedip (2) sau acuzarea lui Apollo de către Oreste (6)). Relevant din acest punct de vedere este derivatul ἁμαρτίνοος – „rătăcit cu mintea", stare de tulburare a minţii specifică delirului sau corelaţia: ἁμαρτία – ἀτασταλία cu radical I.E. comun latinescului *stultus/ stolidus*, având aceeaşi semnificaţie: „prostie", „întunecare a minţii".

Încercând o cartografiere exactă a mentalului arhaic, E.R. Dodds (1998) dezvăluie modul în care elementele iraţionale sunt interpretate din perspectiva principiului de *overdetermination*, „drept inferenţă a vieţii omeneşti cu factori neumani care pun în firea omului ceva de natură să îi modifice gândirea şi comportamentul"

[1] „Ceremonii de purificare însoţesc viaţa omului în tot cursul ei. Impură este lăuza şi tot ce a atins-o, impur este şi copilul nou-născut, impur este mortul şi tot ce i-a stat în preajmă. […] purificările rituale erau necesare după vreun vis rău, după vreo întâmplare miraculoasă, la vindecarea după o boală, dacă atigeai jertfe destinate htonienilor" (Rohde 1985, 253).

[2] Analizată în detaliu, în capitolul *Apărarea lui Agamemnon*, Dodds (1998).

(*ibidem*: 35). De altfel, unul dintre conceptele cheie pentru succesiunea unor πράξεις pe scena tragică este cel de ἀνάγκη (2). Se delimitează, aşadar, o problemă de prim ordin a structurilor conceptuale arhaice privind determinarea gradului de responsabilitate implicată în ἁμαρτία.

Se configurează două direcţii care marchează evoluţia noţiunii de asumare a culpei:

1. Când termenul este impregnat de ideea intenţionalităţii, culpa fiind voluntară.
2. Când termenul desemnează greşeala involuntară, motivată de factori externi (δαίμονες, τύχη), « dans ces conditions, ce n'est pas la pleine volonté du sujet, ce n'est pas l'individu en tant que tel qui est le facteur du délit : le délit existe en dehor de lui, le délit est objectif. » (Gernet 1917, 305).

Potrivit lui L. Gernet, abia din a doua jumătate a secolului IV a. Chr., o dată cu reconfigurarea valorilor morale tradiţionale, ἁμαρτία dezvoltă trăsătura semantică [+ voluntar], prezentă *in nuce* în variantele iniţiale: « une pensée nouvelle se dégage, s'atteste dans le plein régime de la cité: celle de la nature humaine, de l'ἀνθρωπίνη φύσις […]. En même temps que l'individu s'affirme, l'homme se detache ou l'engageaient et le retenaient les δαίμονες. » (1917, 336).

Polisemantismul verbului ἁμαρτάνειν este valorizat şi în dialogurile platoniciene, prin alternanţa semnificaţiilor. Platon foloseşte acelaşi verb pentru a desemna eroarea dialectică, fără nuanţe morale, a personajelor implicate în discuţie:

> Πῶς οὖν οὐχ ἁμαρτάνετε νυνὶ καὶ τἀναντία ὑμῖν αὐτοῖς λέγετε φάσκοντες αὖ τοὺς ἄνδρας καὶ τὰς γυναῖκας δεῖν τὰ αὐτὰ πράττειν. („Nu e limpede că greşiţi [ἁμαρτάνετε] acum afirmând lucruri contrare vouă înşivă, când susţineţi că bărbaţii şi femeile trebuie să aibă aceeaşi îndeletnicire.") – *Rsp*., 453c.

După cum, contextele în care interesul este orientat spre evaluarea etică a acţiunilor umane sunt marcate de frecvenţa aceluiaşi verb, dar şi a derivaţilor ἁμαρτία/ ἁμάρτημα. Colocaţia ἁμαρτία – ἀδικία este o constantă a discursului penal, dezvoltând la nivel semantic o relaţie de identitate a lexemelor:

> […] ἄδικοι δὲ κερδανοῦμέν τε καὶ λισσόμενοι ὑπερβαίνοντες καὶ ἁμαρτάνοντες, πείθοντες αὐτοὺς ἀζήμιοι ἀπαλλάξομεν. („Dimpotrivă, nedrepţi [ἄδικοι] fiind, vom profita şi deopotrivă rugându-ne lor şi mai abitir păcătuind [ἁμαρτάνοντες], îi vom îndupleca pe zei şi vom scăpa nevătămaţi.") – *Rsp*., 366a.

> […] οἳ δ' ἂν τὰ ἔσχατα ἀδικήσωσι [...] διὰ τὰς ἁμαρτίας τὰ μέγιστα καὶ ὀδυνηρότατα καὶ φοβερώτατα πάθη πάσχοντας τὸν ἀεὶ χρόνον […] ἐκεῖ ἐν Ἅιδου ἐν τῷ δεσμωτηρίῳ. („Dar cei care au săvârşit cele mai grave nedreptăţi [ἀδικήσωσι] […] din cauza fărădelegilor [ἁμαρτίας] lor îndură pentru veşnicie cele mai mari, mai dureroase şi mai cumplite suferinţe […] în locaşul lui Hades.") – *Gorg*., 525c.

Dacă pentru Platon, δικαιοσύνη - *dreptatea*, ca ipostază a virtuţii, este inclusă, în categoria BINELUI (ΤΟ ΑΓΑΘΟΝ), ἀδικία şi, implicit, ἁμαρτία sunt circumscrise categoriei RĂULUI (ΤΟ ΚΑΚΟΝ), sistemul virtute – păcat cunoscând o reprezentare perfect simetrică:

> […] εὐδαιμονέστατος μὲν ἄρα ὁ μὴ ἔχων κακίαν ἐν ψυχῇ, ἐπειδὴ τοῦτο μέγιστον τῶν κακῶν ἐφάνη. […]κάκιστα ἄρα ζῇ ὁ ἔχων ἀδικίαν. („Deci cel mai fericit om este cel ce nu are în el răul [κακίαν] sufletesc, deoarece s-a văzut că acesta din urmă este cel mai mare dintre ele. Cel mai rău trăieşte cel ce poartă cu el nedreptatea [ἀδικίαν]") – *Gorg*., 478e.

Formula „ἐν ψυχῇ" întăreşte semnificaţia centrală, prototipică a termenului, ἁμαρτία desemnând *greşeala*/ *păcatul* ca manifestare a nedreptăţii şi, deci, a răului, la nivel sufletesc. Plasarea „în oglindă" a conceptelor permite articularea unui raţionament invers. Una dintre descrierile virtuţii, în manieră platoniciană, este starea de „τάξις" şi „κόσμος" a sufletului, conform cu *dreptatea* (δικαιοσύνη) şi *cumpătarea* (σωφροσύνη) – surse ale înfrânării şi controlului asupra plăcerilor/ dorinţelor. La pol opus, ἁμαρτία/ ἁμάρτημα sunt expresii ale nedreptăţii (ἀδικία) manifestate „psihic" ca dezordine lăuntrică şi tiranie a patimilor:

> Νῦν δή σοι τό τε δίκαιον καὶ τὸ ἄδικον, ὅ γε ἐγὼ λέγω, σαφῶς ἂν διορισαίμην οὐδὲν ποικίλλων. τὴν γὰρ τοῦ θυμοῦ καὶ φόβου καὶ ἡδονῆς καὶ λύπης καὶ φθόνων καὶ ἐπιθυμιῶν ἐν ψυχῇ τυραννίδα. („Acum sunt în stare să-ţi desluşesc clar şi fără ocoluri ce înţeleg prin dreptate şi nedreptate. Numesc nedreptate tirania ce o exercită asupra sufletului mânia, temerea, poftele, mâhnirea şi celelalte patimi.") – *Legile*, 863e.

De altfel, Platon propune în cartea a IX-a a *Legilor* (863b-c) o etiologie tripartită a păcatului, insistând asupra cauzelor interne ale *hamartiei*: θυμός (mânia), ἡδονή (plăcerea) şi ἄγνοια (neştiinţa). Fiind, în esenţă, o categorie proteică, poliparadigmatică, ἁμαρτία cunoaşte o serie de ipostazieri, cele mai severe fiind sacrilegiul („ἱεροσυλία")[1], insulta la adresa zeilor[2] („τὰ περὶ θεούς")[3], furtul de cele sfinte („ἱερῶν κλοπή")[4]. Urmează delictul îndreptat împotriva cetăţii („τὰ περὶ τῆς πολιτείας")[5], dar şi a magistraţilor („εἰς ἀρχόντας")[6], ierarhia fiind completată cu

[1] *Phaid.*, 113d-e.
[2] Remarcăm uzitarea cu predilecţie a sensului religios al termenului mai ales la tragici, crima εἰς θεόν declanşând adesea consecinţe nefaste. Un argument lexical ar fi semnificaţia derivatului ἁμαρτολός – *blestemat*, regăsită în formulele epitafice ale ucigaşilor: „ἁμαρτολοὶ ἔστωσαν θεῶν πάντων" sau „ἁμαρτολός ἔστω εἰς τοὺς θεοὺς ἅπαντας" (*apud* Gernet 1917, 313). Reacţia fatală a zeilor, blestemul, se perpetuează *a posteriori*, spre celelalte generaţii, ἁμαρτία evocând deopotrivă ideea transmiterii succesive a răului, pedeapsa afectând descendenţii „păcătosului", dacă vina nu este răscumpărată în timpul vieţii.
[3] *Legile*, 856b.
[4] *Euthyph.*, 5d-e.
[5] *Legile*, 865b.
[6] *Ibidem*, 885a.

delictul strict moral, ἁμαρτία/ ἁμαρτάνω desemnând greşeala comisă faţă de părinţi („εἰς δὲ γονέας”)[1], prin acte de violenţă sau uciderі („φόνος”)[2].

Distincţia între culpa voluntară şi cea involuntară („τὰ μὲν ἑκούσια δή, τὰ δ' ἀκούσια”)[3] nu intră în dezacord, din punctul nostru de vedere, cu ceea ce Adkins numea „paradoxul socratic” (1960, 304): „ἐπί γε τὰ κακὰ οὐδεὶς ἑκὼν ἔρχεται” („nimeni nu recurge cu dinadinsul la cele rele”)[4], principiu pe care, de altfel, Platon îl aşază la temelia sistemului său etic. Completarea „οὐδ´ ἔστι τοῦτο ἐν ἀνθρώπου φύσει” („acest lucru [răul/ alegerea răului] nici nu este în firea omului”)[5] este esenţială, întrucât mută argumentul din planul juridic, în cel ontologic. Lămuritor este pasajul din *Menon:*

> […] οὐκοῦν δῆλον ὅτι οὗτοι μὲν οὐ τῶν κακῶν ἐπιθυμοῦσιν, οἱ ἀγνοοῦντες αὐτά, ἀλλὰ ἐκείνων ἃ ᾤοντο ἀγαθὰ εἶναι, ἔστιν δὲ ταῦτά γε κακά: ὥστε οἱ ἀγνοοῦντες αὐτὰ καὶ οἰόμενοι ἀγαθὰ εἶναι δῆλον ὅτι τῶν ἀγαθῶν ἐπιθυμοῦσιν. […] οὐκ ἄρα βούλεται […] τὰ κακὰ οὐδείς. („Atunci e limpede că aceştia nu doresc lucrurile rele, pe care nici nu le recunosc ca rele, ci lucrurile pe care ei le cred bune, măcar că sunt rele. E limpede astfel că cei care nu-şi dau seama că lucrurile rele sunt rele şi cred că sunt bune, doresc, de fapt, lucrurile bune. […] prin urmare, nimeni nu vrea […] lucrurile rele.”) – 77d-e.

Firea omului refuză, aşadar, răul cu toate manifestările sale. *Hamartía* voluntară are ca sursă confuzia, neştiinţa sau, dacă ar fi să aducem în discuţie etimologia pe care o propune A. Ebeling (1871), uitarea[6]. Argumentul cauzelor ontologice ale greşelii/ păcatului va fi ulterior nuanţat şi îmbogăţit cu noi valenţe, aşa cum vom vedea în itinerarul nostru lingvistic, în context creştin.[7]

Enunţarea principiului virtuţii văzută ca *medietate* este pentru Aristotel un pretext pentru coexistenţa semnificaţiilor abstractă şi concretă ale verbului ἁμαρτάνειν. Identitatea semantică „a rata ţinta”, „a nu nimeri”/ „a greşi” se dovedeşte a fi un instrument lingvistic favorabil reprezentării geometrice a axei virtute – viciu. Ἀρετή – *virtutea* ocupă o poziţie mediană pe scala axiological aristotelică, fiind o medietate („μεσότης”), delimitată de cele două extreme: insuficienţa („ἔλλειψις”) şi excesul („ὑπερβολή”) şi conceptualizată, în acelaşi timp, ca „ţintă a măsurii juste”: „στοχαστική γε οὖσα τοῦ μέσου”[8]. Marcarea ei înseamnă poziţionarea în punctul median al echilibrului valoric, invers, acţiunea de „a nu nimeri”, de „a rătăci” este echivalentă erorii, greşelii şi dezechilibrului pe care îl poate aduce viciul, ἁμαρτία semnificând o „ratare” a standardului excelenţei umane:

---

[1] *Ibidem*.
[2] *Phaid.*, *ibidem.*
[3] *Legile*, 861e.
[4] *Prot.*, 358d.
[5] *Ibidem*.
[6] A. Ebeling argumentează semnificaţia termenului ἁμαρτία, luând ca reper etimologic înrudirea cu radicalul sanscrit *sṃr* – „a-şi aminti”, compus cu *a* privativ, *asṃrta* – „a nu-şi aminti”, „a uita” (*ibidem*, 92).
[7] V. Pledoaria Sf. Maxim Mărturisitorul în *Quaestiones ad Talasium*, *P.G.* 90.
[8] *E. N.*, 1106b.

> […] ἔτι τὸ μὲν ἁμαρτάνειν πολλαχῶς ἔστιν τὸ δὲ κατορθοῦν μοναχῶς (διὸ καὶ τὸ μὲν ῥᾴδιον τὸ δὲ χαλεπόν, ῥᾴδιον μὲν τὸ ἀποτυχεῖν τοῦ σκοποῦ, χαλεπὸν δὲ τὸ ἐπιτυχεῖν)· („[…] să adăugăm că se poate greşi [ἁμαρτάνειν] în multe feluri, dar există un singur fel de a proceda bine; de aceea primul lucru e uşor, celălalt, dificil, uşor să greşeşti ţinta [τὸ ἀποτυχεῖν τοῦ σκοποῦ], greu s-o atingi") – *E. N.*, 1106b.

Un alt reper semantic în descrierea *viciului* este sugerat prin contrastul ὀρθότης – ἁμαρτία, eroarea nefiind doar o abatere de la *via media, regia,* ci şi o încălcare a principiului rectitudinii. Pentru Aristotel „bucuria pentru nenorocirea cuiva" („ἐπιχαιρεκακία"), „impudoarea" („ἀναισχυντία"), „invidia" („φθόνος"), „adulterul" („μοιχεία"), „furtul" („κλοπή") „homicidul" („ἀνδροφονία") sunt rele în sine[1]. Acestor delicte nu li se aplică grila medietăţii, întrucât:

> […] οὐκ ἔστιν οὖν οὐδέποτε περὶ αὐτὰ κατορθοῦν, ἀλλ΄ ἀεὶ ἁμαρτάνειν· („în ce le priveşte, nu poate exista niciodată rectitudine [κατορθοῦν], ci numai eroare [ἁμαρτάνειν]") – *ibidem.*

În privinţa gradului de responsabilitate, Aristotel încearcă o conciliere a celor două perspective, aşezând ἁμαρτία/ ἁμάρτημα, între ἀτύχημα şi ἀδίκημα: când prejudiciul se produce într-un mod cu totul neprevăzut, este vorba despre un accident nefericit (ἀτύχημα); când însă nu este neprevăzut, dar se acţionează fără intenţia de a face rău, este vorba de o simplă greşeală (ἁμάρτημα); când se acţionează în cunoştinţă de cauză, actul comis este un act nedrept (ἀδίκημα).[2] Luând drept criteriu intenţionalitatea, doar ἀτύχημα şi ἁμάρτημα au ca sursă ignoranţa, dar, în timp ce în primul caz subiectul nu este responsabil de ignoranţa sa, în al doilea, cauza necunoaşterii se află în el însuşi. De altfel, Stagiritul eludează cauzalitatea externă, limitând etiologia culpei prin plasarea ei la nivelul liberului arbitru:

> […] ἐφ΄ ἡμῖν δὴ καὶ ἡ ἀρετή, ὁμοίως δὲ καὶ ἡ κακία. ἐν οἷς γὰρ ἐφ΄ ἡμῖν τὸ πράττειν, καὶ τὸ μὴ πράττειν („de noi depind deci şi virtutea şi viciul. Căci acolo unde de noi depinde să acţionăm, tot de noi depinde şi să nu acţionăm") – *E. N.*, 1113b.

Modul în care este conceptualizată categoria axiologică AMAPTIA în spaţiul mental şi cultural al antichităţii eline, poate fi sintetizat în următorul scenariu:

a) Poate fi voluntară sau involuntară (cu implicarea cauzalităţii transcendente δαίμονες, τύχη, mai ales în context arhaic).

b) Este orientată împotriva divinităţii sau a oamenilor (la nivelul unei comunităţi largi – cetatea, la nivelul unei comunităţi restrânse – familia).

c) Are o dimensiune penală, atrage pedeapsa divină/ umană (cadrul legal).

d) Are efect exterior sub forma prejudiciului creat, dar, mai ales interior ca μίασμα – pângărire, boală molipsitoare şi ereditară.

[1] „πάντα γὰρ ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα λέγεται τῷ αὐτὰ φαῦλα εἶναι" – *ibidem*, 1107a.
[2] *Ibidem*, 1135b.

e) Există posibilitatea eliberării de consecinţele sale nefaste, prin purificări cu valenţe expiatoare (kathartică).

Modelul axiologic propus se reconfigurează însă o dată cu asimilarea şi convertirea sa în contextul cristalizării unei noi *forma mentis* în spaţiul cultural al antichităţii târzii, cea a „umanismului creştin" (H.-I. Marrou 1996, 21).

2. AMAPTIA *post Christum* – specializări semantice

Ocurenţele nou-testamentare ale lexemului păstrează axa semantică trasată până acum, validând, în acelaşi timp, un proces activ de specializare a sensului. Ἁμαρτία desemnează în acest context exclusiv *păcatul,* ca termen tehnic al vocabularului axiologic. Procesul de restrângere începe încă din perioada elenistică a traducerii *Septuagintei*, tălmăcitorii textelor ebraice învestind termenul grec cu nuanţe moral-religioase. Relevante sunt pasajele penale din cărţile normative ale *Pentateuhului*:

(1) […] καὶ δικαιοσύνην διατηρῶν καὶ ἔλεος εἰς χιλιάδας, ἀφαιρῶν ἀνομίας καὶ ἀδικίας καὶ ἁμαρτίας, καὶ οὐ καθαριεῖ τὸν ἔνοχον, ἐπάγων ἀνομίας πατέρων ἐπὶ τέκνα καὶ ἐπὶ τέκνα τέκνων, ἐπὶ τρίτην καὶ τετάρτην γενεάν („Care păzeşte adevărul şi arată milă la mii de neamuri; Care iartă vina şi răzvrătirea şi păcatul [ἁμαρτίας], dar nu lasă nepedepsit pe cel ce păcătuieşte; Care pentru păcatele părinţilor pedepseşte pe copii şi pe copiii copiilor până la al treilea şi al patrulea neam!") – *Ieşirea*, 34.7.

(2) […] καί τὸν μόσχον τὸν περὶ τῆς ἁμαρτίας καὶ τὸν χίμαρον τὸν περὶ τῆς ἁμαρτίας, ὧν τὸ αἷμα εἰσηνέχθη ἐξιλάσασθαι ἐν τῷ ἁγίῳ, ἐξοίσουσιν αὐτὰ ἔξω τῆς παρεμβολῆς καὶ κατακαύσουσιν αὐτὰ ἐν πυρί, καί τὰ δέρματα αὐτῶν καὶ τὰ κρέα αὐτῶν καὶ τὴν κόπρον αὐτῶν („Iar viţelul de jertfă pentru păcat [ἁμαρτίας] şi ţapul de jertfă pentru păcat al căror sânge a fost adus înăuntru pentru curăţirea locaşului sfânt, să se scoată afară din tabără şi să se ardă în foc pielea lor, carnea lor şi necurăţenia lor") – *Levitic*, 16.27.

(3) […] καὶ ἐξιλάσεται περὶ αὐτοῦ ὁ ἱερεὺς ἐν τῷ κριῷ τῆς πλημμελείας ἔναντι Κυρίου περὶ τῆς ἁμαρτίας, ἧς ἥμαρτε, καὶ ἀφεθήσεται αὐτῷ ἡ ἁμαρτία, ἣν ἥμαρτεν. („Şi preotul îl va curăţi de păcatul [ἁμαρτίας] lui înaintea Domnului cu berbecul cel pentru vină şi i se va ierta lui păcatul [ἁμαρτία] pe care l-a făcut [ἥμαρτεν].") – *Levitic*, 19.22.

(4) Οὐκ ἐμμενεῖ μάρτυς εἷς μαρτυρῆσαι κατὰ ἀνθρώπου κατὰ πᾶσαν ἀδικίαν καὶ κατὰ πᾶν ἁμάρτημα καὶ κατὰ πᾶσαν ἁμαρτίαν, ἣν ἐὰν ἁμάρτῃ· ἐπὶ στόματος δύο μαρτύρων καὶ ἐπὶ στόματος τριῶν μαρτύρων στήσεται πᾶν ῥῆμα. („Nu ajunge numai un martor pentru a vădi pe cineva de vreo vină sau de vreo nelegiuire sau de vreun păcat [ἁμαρτίαν] de care s-ar fi făcut vinovat [ἁμάρτῃ], ci orice pricină să se dovedească prin spusa a doi sau trei martori.") – *Deuteronom*, 19.15.

Identificăm actualizarea celor două coordonate anticipate în perioada clasică: cea juridică, prin corelaţia ἁμαρτία – ἀδικία/ ἀνομία (1), (4), cea mistico-religioasă, prin colocaţiile ἁμαρτία – ἐξιλασμός (2), (3), amintind, fără îndoială, de *katharsis*-ul miasmei pe care eroul tragic o purta adesea. Asumarea deplină a schemelor cognitive

anterioare determină în plan semantic prezenţa unui continuum de semnificaţie; la nivelul *Noului Testament*, ἁμαρτία este manifestare a RĂULUI:

Opus binelui:

Εἰδότι οὖν καλὸν ποιεῖν καὶ μὴ ποιοῦντι, ἁμαρτία αὐτῷ ἐστιν. („Aşadar, cel ce ştie să facă binele [καλὸν] şi nu-l face, păcat [ἁμαρτία] îşi este sieşi.") – *Iacob,* 4.17. Οὐ γὰρ ὃ θέλω ποιῶ ἀγαθόν**,** ἀλλ' ὃ οὐ θέλω κακὸν τοῦτο πράσσω […] βλέπω δὲ ἕτερον νόμον ἐν τοῖς μέλεσίν μου ἀντιστρατευόμενον τῷ νόμῳ τοῦ νοός μου καὶ αἰχμαλωτίζοντά με ἐν τῷ νόμῳ τῆς ἁμαρτίας τῷ ὄντι ἐν τοῖς μέλεσίν μου. („Căci nu fac binele [ἀγαθόν] pe care-l vreau, ci răul [κακὸν] pe care nu-l vreau, pe acela îl săvârşesc […] dar în mădularele mele o altă lege văd că se luptă cu legea minţii mele şi rob mă face legii păcatului [ἁμαρτίας], care este în mădularele mele." – *Romani,* 7.19,23).

Opus dreptăţii/ legii:

Ἵνα ταῖς ἁμαρτίαις ἀπογενόμενοι τῇ δικαιοσύνῃ ζήσωμεν. („Morţi fiind păcatelor [ἁμαρτίαις], să-i vieţuim dreptăţii [δικαιοσύνῃ].") – 1 *Petru,* 2.24. Πᾶς ὁ ποιῶν τὴν ἁμαρτίαν καὶ τὴν ἀνομίαν ποιεῖ, καὶ ἡ ἁμαρτία ἐστὶν ἡ ἀνομία. („Tot cel ce săvârşeşte păcatul [ἁμαρτίαν] săvârşeşte şi fărădelegea [ἀνομίαν]; păcatul [ἁμαρτία] e fărădelegea [ἀνομία].") –1 *Ioan,* 3.4.

Opus adevărului:

Ἀδελφοί μου, ἐάν τις ἐν ὑμῖν πλανηθῇ ἀπὸ τῆς ἀληθείας καὶ ἐπιστρέψῃ τις αὐτόν,γινωσκέτω ὅτι ὁ ἐπιστρέψας ἁμαρτωλὸν ἐκ πλάνης ὁδοῦ αὐτοῦ σώσει ψυχὴν αὐτοῦ ἐκ θανάτου καλύψει πλῆθος ἁμαρτιῶν. („Fraţii mei, dacă vreunul din voi se va rătăci de la adevăr [ἀληθείας] şi cineva îl va întoarce să ştie el că cel ce l-a întors pe păcătos din rătăcirea căii lui îşi va mântui sufletul din moarte şi mulţime de păcate [ἁμαρτιῶν] îşi va acoperi.") – *Iacob,* 5.19-20.

Opus libertăţii:

Αμὴν ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι πᾶς ὁ ποιῶν τὴν ἁμαρτίαν δοῦλός ἐστιν τῆς ἁμαρτίας. („Adevăr, adevăr vă spun: Tot cel ce face păcatul [ἁμαρτίαν], păcatului îi este rob [δοῦλός].") – *Ioan,* 8.34.

Opus curăţiei:

Χεῖρας ταχέως μηδενὶ ἐπιτίθει μηδὲ κοινώνει ἁμαρτίαις ἀλλοτρίαις· σεαυτὸν ἁγνὸν τήρει. („Nu-ţi pune degrabă mâinile peste nimeni, nici nu te face părtaş la păcatele [ἁμαρτίαις]altora; Păstrează-te curat [ἁγνὸν]".) – 1 *Timotei,* 5.22. Τὸ αἷμα Ἰησοῦ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ καθαρίζει ἡμᾶς ἀπὸ πάσης ἁμαρτίας. („Sângele lui Iisus, Fiul Său, ne curăţeşte [καθαρίζει] pe noi de tot păcatul [ἁμαρτίας].") – 1 *Ioan,* 1.7.

În încercarea de a identifica etimonul termenului, P. Chantraine lansează ipoteza unei compuneri cu *α* privativ, una din trăsăturile sale semice fiind *lipsa, absenţa, privarea* (*de*). Se delimitează, aşadar, o dominantă a noului model cognitiv, cel puţin la nivel nou-testamentar, în congruenţă cu argumentul lingvistic: păcatul, ca manifestare a răului, nu poate avea consistenţă ontologică, de vreme ce nu este decât

absenţă a *binelui, dreptăţii, adevărului, libertăţii, curăţiei*. Lexiconul patristic nuanţează configuraţia conceptuală şi, implicit semantică, prin identificarea cauzelor *hamartiei*. *Ab initio*, este anulată polemica asumării responsabilităţii, ἁμαρτία „originating in men's free will" (*LPL*); chiar dacă există posibilitatea unor imixtiuni daimonice, ele nu se pot manifesta decât sinergic „through human and diabolic interaction" (*LPL*), cauzalitatea exclusiv transcendentă, nefiind admisă. Noul model etiologic, de sorginte platoniciană, fundamentat pe „internalizarea conştiinţei" (Dodds 1998, 42), identifică trei cauze primare: *ignoranţa* – „through ignorance and weakeness", *mândria* – „through pride and disobediance", *plăcerea* – „through addiction to material pleasures" (*LPL*). Asistăm la un proces de conturare a unui model cognitiv creştin, prin recuperarea şi nuanţarea celui clasic, într-un restaurator *mélange* intercultural.

Există însă note particulare; una dintre ele vizează modul în care se organizează categoria axiologică AMAPTIA. În tratatul de morală practică *Περὶ τῶν ὀκτὼ τῆς πονηρὰς πνευμάτων* (capitolul *Περὶ ἀρετῶν καὶ κακιῶν*), Ioan Damaschinul (secolul VII) descrie în continuarea virtuţilor, ierarhia păcatelor, ἁμαρτίαι fiind clasificate aidoma ἀρεταί, în ψυχικαὶ καὶ σωματικαί (sufleteşti şi trupeşti)[1]. Colocaţia ἁμαρτία – πάθος actualizată în textul lui Ioan din Damasc, este un *koinos topos* al literaturii patristice cu conţinut etic. Sinonimia celor doi termeni are drept efect extensia ariei

[1] „Ὀφείλομεν οὖν εἰπεῖν, καὶ περὶ τῶν ψυχικῶν καὶ σωματικῶν, ἤγουν παθῶν· καὶ ψυχικὰ μέν εἰσι πάθη ταῦτα, λήθη, ῥᾳθυμία, καὶ ἄγνοια· ὑφ' ὧν δηλαδὴ τῶν παθῶν τούτων ὁ ὀφθαλμὸς τῆς ψυχῆς, ἤτοι ὁ νοῦς, σκοτιζόμενος, κυριεύεται ὑπὸ πάντων τῶν παθῶν, ἅτινά εἰσι ταῦτα, ἀσέβεια, κακοδοξία, ἤγουν πᾶσα αἵρεσις, βλασφημία, θυμὸς, ὀργὴ, πικρία, ὀξυχολία, μισανθρωπία, μνησικακία, καταλαλία, κατάκρισις, λύπη ἄλογος, φόβος, δειλία, ἔρις, ζῆλος, φθόνος, κενοδοξία, ὑπερηφανία, ὑπόκρισις, ψεῦδος, ἀπιστία, πλεονεξία, φιλοϋλία, προσπάθεια, σχέσις γηΐνων, ἀκηδία, μικροψυχία, ἀχαριστία, γογγυσμὸς, τύφος, οἴησις, σοβαρότης, ἀλαζονεία, φιλαρχία, ἀνθρωπαρέσκεια, δολιότης, ἀναίδεια, ἀναισθησία, κολακεία, ὑπουλότης, εἰρωνεία, διψυχία, αἱ συγκαταθέσεις τῶν ἁμαρτημάτων ἐκ τοῦ παθητικοῦ μέρους, καὶ ἡ συνεχὴς τούτων μελέτη, πλάνη λογισμῶν, φιλαυτία ἡ τῶν κακῶν γεννήτρια, καὶ ἡ ῥίζα πάντων τῶν κακῶν φλαιμαργία, τρυφὴ, μέθη, λαθροφαγία, φιληδονία ποικίλη, πορνεία, μοιχεία, ἀσέλγεια, ἀκαθαρσία, αἱμομιξία, παιδοφθορία, κτηνοβατία, ἐπιθυμίαι κακαὶ, καὶ πάντα τὰ παρὰ φύσιν καὶ αἰσχρὰ πάθη, κλεψία, ἱεροσυλία, λῃστεία, φόνος […].

„Dar acum trebuie să vorbim şi despre păcatele sufleteşti şi trupeşti, adică despre patimi. Patimi sufleteşti sunt acestea: uitarea, nepăsarea şi neştiinţa. Când ochiul sufletului, sau mintea, e întunecat de acestea trei, e luat apoi în stapânire de toate patimile care sunt acestea: neevlavia, credinţa strâmbă sau toată erezia, blasfemia, iuţimea, mânia, amărăciunea, înfurierea năpraznică, ura de oameni, pomenirea răului, vorbirea de rău, osândirea, întristarea fără temei, frica, laşitatea, cearta, rivalitatea, pizma, slava deşartă, mândria, făţărnicia, minciuna, necredinţa, zgârcenia, iubirea de materie, împătimirea, afecţiunea pentru cele pământesti, trândăvia, micimea de suflet, nemulţumirea, cârtirea, înfumurarea, părerea de sine, trufia, îngâmfarea, iubirea de stăpânire, dorinţa de a plăcea oamenilor, viclenia, neruşinarea, nesimţirea, linguşirea, înşelăciunea, ironia, duplicitatea, învoirea cu păcatele părţii pătimaşe şi gândirea deasă la ele, rătăcirea gândurilor, iubirea de sine, care e maica şi rădăcina tuturor relelor, iubirea de argint, reaua năravire şi răutatea. Iar patimi trupeşti sunt: lăcomia pântecelui, nesăturarea, desfătarea, beţia, mâncarea pe ascuns, iubirea de plăceri felurite, curvia, preacurvia, desfrâul, necurăţia, amestecarea sângelui (incestul), stricarea pruncilor, împreunarea cu dobitoacele, poftele rele şi toate patimile urâte şi potrivnice firii, furtul, jefuirea celor sfinte (sacrilegiul), hoţia, uciderea […]." – *P.G.*, 95.

semantice a păcatului, prin asocieri *păcat – boală*/ *păcat – suferinţă* deopotrivă cu delimitarea unui vocabular al termenilor tehnici: πάθος/ πάθημα fiind recurenţi în orice scriere creştină de morală practică. Argumentul lingvistic este revelator pentru marcarea pe axa conceptuală *Moralia* a unor repere fundamentale: dacă pentru Aristotel virtutea (ἀρετή) ca manifestare a Binelui (ΤΟ ΑΓΑΘΟΝ) are valenţe eudaimonice, păcatul (ἁμαρτία) ca manifestare a răului (ΤΟ ΚΑΚΟΝ) nu poate fi decât „patologic".

3. Concluzii

Analiza semantică diacronică a lexemului ἁμαρτία confirmă concluziile enunţate de cercetarea lingvistică. În primul rând, apartenenţa la categoria abstractelor implică glisajul semantic şi conţinutul instabil, variaţia fiind determinată de permanenta modelizare socio-culturală a referenţilor denotaţi. Investigaţia dinamicii sale constante, de-a lungul perioadelor istorice arhaică, clasică şi postclasică, atestă reflectarea în planul lexicului a mutaţiilor la nivelul structurilor mentale, ἁμαρτία fiind unul dintre termenii cu grad ridicat de specificitate.

Itinerarul său semantic este similar pandantului ἀρετή. Stabilitatea sensurilor abstracte este favorizată de travaliul creator al tragediografilor: ἀρετή, ca excelenţă umană este incongruentă cu scena tragică, spre deosebire de ἁμαρτία; *ratarea*, *eşecul*, *eroarea, rătăcirea* şi, în cele din urmă, *păcatul* intrând în categoria elementelor definitorii pentru profilul eroului tragediei. Gândirea filosofică polarizează universul etic, aşezând în relaţie cele două concepte, prin proliferarea perechilor antonimice: ἀγαθός – κακός, δικαιοσύνη – ἀδικία, νόμος – ἀνομία. Modelul etiologic platonician al celor trei cauze ale *hamartiei* – θυμός („mânia"), ἡδονή („plăcerea") şi ἄγνοια („neştiinţa"), alături de principiul aristotelic al medietăţii pregătesc instrumentarul conceptual şi lexical asumat ulterior de întreaga gândire patristică.

Ocurenţele termenului la nivelul discursului postclasic creştin atestă încheierea procesului de specializare a sensului, dar şi de nuanţare a trăsăturilor semantice, prin implicarea dimensiunii religioase.

Referinţe bibliografice

Bailly, Anatole. 2000. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette. [*DGF*].
Bremer, Jan Maarten. 1969. *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Amsterdam: A. M. Hakkert Publisher.
Chantraine, Pierre. 1968. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck. [*DELG*].
Dodds, Eric Robertson. 1988. *Grecii şi iraţionalul*. În românește de Catrinel Pleşu. Iaşi: Editura Polirom.
Ebeling, E. (ed.). 1885. *Lexicon Homericum*. London: Williams & Norgate.
Ernout, Alfred, Meillet, Antoine. 1951. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.
Eschil. 1979. *Orestia*. În românește de Alexandru Miran. Bucureşti: Editura Univers.
Euripide. 1996. *Rhesos. Troienele. Andromache. Helena. Orestes. Heraklizii.* În românește de Alexandru Miran. Bucureşti: Editura Univers.
Gernet, Louis. 1917. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*. Paris: Ernest Leroux.
Homer. 1928. *The Iliad I*. London: William Heinemann LTD.

Homer. 1999. *Iliada*. În românește de George Murnu. Bucureşti: Editura Teora.
Ioan Damaschin. 1993. *Dogmatica*. În românește de Dumitru Fecioru. Bucureşti: Editura Scripta.
Ioannis Damascenus. 1864. *Opera omnia*. În J.-P. Migne (ed.). *Patrologia Graeca*, XCV. Paris: Petit-Monrouge.
Liddell, H. G., Scott, R. 1996. *Greek – English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. [*LSJ*].
Lampe, D.D. 1961. *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. [*LPL*].
Marrou, Henri-Irénée. 1996. *Patristică şi umanism.* În românește de Cristina Popescu, Costin Popescu. Bucureşti: Editura Meridiane.
Platon. 1975. *Opere*, I. În românește de Francisca Băltăceanu et al. Bucureşti: Editura Platon. 1976. *Opere*, II. În românește de Petru Creţia et al. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
Platon. 1978. *Opere*, III. În românește de Gabriel Liiceanu, Simina Noica. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
Platon. 1983. *Opere*, IV. În românește de Petru Creţia, Gabriel Liiceanu. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
Platon. 1986. *Opere*, V. În românește de Andrei Cornea. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
Platon. 1989. *Opere*, VI. În românește de Constantin Noica et al. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
Platon. 1993. *Opere*, VII. În românește de Andrei Cornea, Cătălin Partenie. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
Rahlfs, A. (ed.). (1979). *Septuaginta*. Sttutgart: Deutsche Bibelgesellshaft.
Rohde, Erwin. 1985. *Psyche*. În românește de Mircea Popescu. Bucureşti: Editura Meridiane.
Sofocle. (1965). *Teatru*, vol. I, II (Trad. G. Fotino). Bucureşti: Editura pentru Literatură.

QVAESTIONES
ROMANICAE VIII

Limba și literatura română

Romanian Language and Literature

Florina-Maria BĂCILĂ
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

„Nu-i condei să poată scrie”: *egestas linguae* – concept și mărturisire în poezia lui Traian Dorz

Abstract: (*„Nu-i condei să poată scrie”:* egestas linguae – *Concept and Confession in the Poetry of Traian Dorz*) The aim of our paper is to analyse the concept of *egestas linguae*, as it is reflected in some of the lyrical confessive creations of Traian Dorz – a Romanian contemporary author whose work represents the fruit of some spiritual experiences that decisively sealed his existence. Nonetheless, the soul's relationship with God (in the frame of Earth, but also in the perspective of eternity) remains a constant topic of this work dedicated to His uniqueness, to the amazing feeling of divine love, within which everything is, not once, wordless. As a result, we will have in view the fact that such unmediated confessions, about the weakness of language in the act of artistic creation, materialize to an expressive extent, in several ways, especially through the means of sentences (main or subordinate clauses) with verbs in the negative form (like *to be* or *can*), underlining the limits of the usual discourse in the act of trying to portray the exceptional characteristics of Divinity, impossible to convey through trivial words; nevertheless – easier to depict through that emblematic absence of a written or said word, equivalent to the uplifting quietness while praying, following the mystics of forever.

Keywords: *egestas linguae*, *mystical-religious poetry*, *Traian Dorz*, *grammar*, *stilistics*

Rezumat: Lucrarea noastră își propune să ia în discuție conceptul de *egestas linguae*, așa cum apare el reflectat în câteva dintre creațiile lirice cu caracter confesiv ale lui Traian Dorz – un autor român contemporan a cărui operă reprezintă, indubitabil, rodul unor experiențe spirituale ce i-au marcat în mod decisiv traseul existențial. De altfel, relația sufletului cu Dumnezeu (în dimensiunea teluricului, dar și în perspectiva eternității) rămâne o temă constantă a acestei opere consacrate unicității Sale, sentimentului uluitor al inconfundabilei iubiri divine, în legătură cu care totul se situează, nu o dată, pe coordonatele indicibilului. În consecință, vom avea în vedere faptul că atari mărturisiri explicite despre „neajungerea limbii” în actul creației artistice se concretizează expresiv în diverse maniere, mai ales prin intermediul propozițiilor (principale ori subordonate) cu verbe-predicate la forma negativă (de tipul *a fi* sau *a putea*), subliniind limitele „zicerii” obișnuite în încercarea de a puncta atributele excepționale ale Divinității, imposibil de transpus în cuvinte banale, însă mult mai ușor de conturat prin acea absență emblematică a cuvântului rostit sau scris, echivalentă cu tăcerea înălțătoare din starea de rugăciune, după modelul misticilor de totdeauna.

Cuvinte-cheie: *egestas linguae*, *poezie mistico-religioasă*, *Traian Dorz*, *gramatică*, *stilistică*

Introducere

În cunoscuta sa lucrare *De rerum natura*, consacrată raportului dintre ființa umană și univers, poetul antic Lucrețiu semnalează sărăcia vocabularului filozofic

latinesc, subliniind-o printr-un concept devenit de mult celebru: *egestas linguae*. Această fericită expresie cu ecouri lucreţiene se regăseşte şi în prologul primei epopei româneşti – *Ţiganiada*, de Ion Budai-Deleanu: exprimându-şi descumpănirea faţă de „neajungerea limbii", autorul relevă faptul că inspiraţia artistică nu este suficientă spre a aborda asemenea subiecte profunde.

În creaţia lirică a lui Traian Dorz, perspectiva amintită vizează maniera de construcţie a mesajului în ansamblul său: în definitiv, eliberarea interioară se realizează şi prin absenţa rostirii – prin ceea ce presupune, în viziunea autorului, „cuvântul nemaispus" (CS 215, *Când mi-ai descoperit lumina*[1]) –, iar trecerea necesară într-o altă sferă de percepţie a semnificaţiilor rezultate din textele scripturistice implică un nivel superior de abordare, care transgresează cotidianul legăturii cu Divinitatea, cu convingerea deplină în adevărurile desprinse din următorul precept: „Când Duhul sărută un gând, se naşte o inspiraţie." (Dorz 2005, 320). Într-un atare context se evidenţiază şi modalităţile repetitive, aproape monocorde, ale construcţiei lexico-gramaticale, reflectând însă concentrarea maximă asupra a ceea ce este absolut, unic, fără tipar, aşa cum, de altfel, e întreaga creaţie divină.

Unicitatea numelui lui Dumnezeu

În poezia dorziană, numele lui Dumnezeu, integrat în structuri cu rol de adresare, este reprezentat de grupuri nominale în vocativ, incluzând o propoziţie subordonată atributivă care ilustrează – prin intermediul unui adjectiv de proveniență participială ori al verbului *a putea* la forma negativă, urmat de un verb *dicendi* – asumarea directă a imposibilităţii de a verbaliza misterul sacru, de a defini caracterul etern al Divinităţii: „Tu, Cel al Cărui Nume e Negrăit şi Sfânt" (CS 55, *Tu, Cel al Cărui Nume*); „Nume Veşnic Ce nu poţi fi rostit" (CDr 21, *Te laud, Nume Veşnic!*). Sintagmele îşi găsesc ecou în bine-cunoscutul verset biblic „Eu sunt Cel ce sunt" (*Ieşirea* 3: 13-15[2]), subliniind ideea că „Dumnezeu Se descoperă drept Cel Care nu poate fi cuprins în întregime într-un cuvânt." (Ryken et alii 2011, 676).

Aflat într-un permanent dialog cu Creatorul Universului – concretizat, în fapt, sub forma unor monologuri lirice –, „atent pe dinlăuntru la singura realitate, care este cea a lui Dumnezeu" (Le Breton 2001, 194), eul auctorial recunoaşte (în mod individual, dar şi ca exponent al spiritului comunitar) că numele Său nu constituie un obiect abstract, al cunoaşterii intelectuale, deci nu poate fi determinat şi, într-un anumit fel, încadrat în tiparele înguste ori în standardele comune ale limbajului natural,

[1] Spre a nu îngreuna parcurgerea trimiterilor, am optat, în lucrarea de faţă, pentru notarea, în text, a referirilor (cu abrevieri) la volumele (aparţinându-i lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvenţele lirice ilustrative, alături de numărul paginii / paginilor la care se află fragmentul respectiv şi de titlul poeziei. Evidenţierile din versurile citate îi aparţin autorului.

[2] Trimiterile la textele biblice din lucrarea noastră conţin titlul cărţii respective, urmat de numărul capitolului şi al versetului / al versetelor la care se face referire. Pentru toate ilustrările din *Biblie*, am folosit ediţia apărută la Bucureşti, în Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.

dominat, cum e și firesc, de convențiile proprii exprimării orale sau scrise; dimpotrivă, prezența Lui se trăiește și se manifestă autentic în plan lăuntric, în maniera unui „strigăt de chemare interioară" (Evdokimov 1996, 35), mărturisit cu „graiul celălalt", ascultat și înțeles deplin numai „pe celălalt tărâm" (CNoi 161, *Suntem în drum*), îndreptat spre intangibilul frumuseții absolute, perceptibile în starea de înălțare extatică: „Al Tău Nume nu-i niciunul / dintre câte se rostesc / sau se pot rosti – oricare / ar fi-n graiul omenesc. // Tu – sau noi – Ţi-am dat un Nume, / să putem cumva vorbi / despre Tine, Care, altfel, / n-am ştiut cum Te numi. // Dar adevăratu-Ţi Nume / e-ntr-un fel în care nu-s / poate nici în Cer cuvinte / ca să poată-aşa fi spus. // Noi, cu graiul, cu condeiul / sau cu tot ce-am mai avea, / niciodată-al Tău Sfânt Nume, / a-L cuprinde, n-am putea. // Numai inima, în clipe / de extaz, de har, de rai, / bănuieşte doar frumseţea / Numelui pe Care-L ai. // Slavă-acestui Nume Tainic, / Minunat şi Sfânt, şi Nalt, / Care-o să-L cântăm cum este / doar cu graiul celălalt!" (CCm 64-65, *Al Tău Nume*).

De-a lungul secolelor, omul I-a dat lui Dumnezeu mai multe nume tocmai fiindcă, în realitate, nu L-a putut limita conceptual la unu singur, care să-I cuprindă complexitatea în maniera cea mai adecvată. În acest scop, este nevoie de o înțelegere superioară a lucrurilor, de abandonarea condiției telurice, supusă limitărilor, și de pătrunderea într-o nouă dimensiune a „dialogului" cu El, care utilizează un alt tip de cuvinte şi de acorduri imnice, astfel încât, în perspectiva veşniciei, aura desăvârșirii să definească și să încununeze inclusiv această latură a ființei aflate în ascultare deschisă și imediată față de prezența lui Dumnezeu. Cunoașterea Lui înseamnă, implicit, comunicare constantă, chiar dacă spiritul creator al ființei umane nu reuşeşte să-L numească sau să-L descrie decât fragmentar, refugiindu-se adesea, în acest scop, în meditații impregnate de accente interogative retorice, transpuse poetic în versuri ce redau, în structuri comparative, fără un alt termen-reper, ideea de unicitate, de intensitate maximă a atributelor Lui supreme: „Ce nume-ar fi mai dulce oare, / mai nalt, mai sfânt şi mai duios, / Iisus, ca Numele Tău Care / e dintre toate mai Frumos! // Ce-ar mai putea a fi vreodată / ca El de-ales şi preţuit, / comoară-aşa de minunată, / frumseţe-aşa de negrăit?" (CCm 67, *Ce nume-ar fi!*). „Misticul împinge până la ultima limită setea de a spune care se loveşte, pentru a traduce propria-i experienţă a divinului, de lipsa de însemnătate a cuvintelor" (Le Breton 2001, 23-24); ideea transpare și din versurile unei poezii programatice – concepută tot sub forma adresării directe – despre drumul către tainele infinitului divin, trăite laolaltă cu universul întreg în toată splendoarea manifestărilor sale perceptibile la un nivel superior, despre profunzimea nealterată a intimității cu El: „Ce Nume Scump ai Tu, Iisuse, / Iubitul sufletului meu, / mireasma lui dumnezeiască / îmi umple sufletul mereu! / Nimic pe lume nu mă-ncântă, / nu mă vrăjesc şi nu m-atrag, / Comoara mea, pe veşnicie, / eşti numai Tu, Iisuse Drag. // Pământul n-a văzut frumseţe, / nici Cerul cântec mai curat, / nici sufletul un har mai dulce / ca Scumpu-Ţi Nume Minunat. / Să spună vântul, ce-ntâlneşte / atâtea flori în calea sa, / mai este oare-n lumea-ntreagă / mireasmă ca mireasma Ta? // Să spună soarele, ce vede / atâţia crini şi trandafiri, / ce s-ar mai semăna-n frumseţe / cu-a' Tale

sfinte-mpărtăşiri? / Eu strig şi soarelui, şi lunii, / şi Cerului că-n ele nu-s / nici fericiri, nici frumuseţe, / nici nume cum ai Tu, Iisus!" (CCm 155, *Ce Nume Scump...*).

Coborând în forul lăuntric al ființei, se ajunge, poate paradoxal, la traiectul ascensional spre contemplarea adâncă și neîncetată a Prezenței Divine: „Hristos aflat în inimă ne deschide pentru că Îl chemăm pe nume, pentru că Îi arătăm nevoia noastră de El. Dar nevoia aceasta de El e trezită în noi de oarecare simțire a dulcții Lui în apropierea noastră. El ne face să-L chemăm. Numele lui Iisus e gândul la Iisus. Iar gândul unei persoane la alta e mărturia unei legături tainice și mijlocul de intensificare a acestei legături." (Stăniloae 2002, 339). Această relație (și, deopotrivă, revelație) rămâne singura realitate justă care transformă „cunoașterea în contemplare a naturii divine, unirea cu Acela care nu poate fi exprimat" (Ivăniș Frențiu 2013, 69). Rostirea numelui Său absolutizează totalitatea trăirilor de sorginte edenică, așa încât orice altă formă cotidiană a „zicerii" se cuvine a fi substituită de tăcerea ziditoare întrucât ar altera strălucirea sufletului complet transfigurat de experiența mistică inexprimabilă prin cuvinte comune, de atingerea sacră ce asigură inclusiv perenitatea creației artistice consacrate Divinității, în deplina asumare a mesajului ei, în ascensiunea spre unirea (indicibilă) cu Hristos, aici și Dincolo, învingând orice bariere ale teluricului din noi: „S-ascult numai acolo de unde Tu-mi vorbeşti, / să-mi ţin urechea numai la Inima Ta Sfântă, / să mă opresc doar unde Te văd şi simt că Eşti[1] / şi unde-al Tău dor dulce se plânge şi se cântă, / Iisus, Iisus, Iisus, Iisus, – se plânge şi se cântă. // Acolo să-mi caut somnul pe Sânul Tău Divin, / să scrie Sfântu-Ţi Nume acolo peste mine, / sub semnul Tău cel dulce să-mi fie somnul lin / când va veni Trezirea, să m-afle tot cu Tine, / Iisus, Iisus, Iisus, Iisus, – să m-afle tot cu Tine. // S-aud cum zorii strigă doar Numele-Ţi atunci, / cum Primăvara-L cântă prin flori şi prin iubire, / cum Îl slăveşte rodul frumoasei noastre munci / şi cum L-mbracă toate, ca aurul subţire, / Iisus, Iisus, Iisus, Iisus, – ca aurul subţire. // Să-mi simt atunci fiinţei cum aripile-i cresc, / cum dragostea-mpletită cu cântecul mă suie, / sfinţit prin al Tău Nume, din prag în prag ceresc / pân' aş ajunge unde nu-i grai să se mai spuie... / Iisus, Iisus, Iisus, Iisus, – nu-i grai să se mai spuie... // Când spun Iubitu-Ţi Nume – eu spun, Iisuse, Tot: / spun dragoste şi cântec, spun dor şi bucurie / – şi gura mi-e de miere atunci. – Şi nu mai pot / şi nici nu vreau a spune nimic pe veşnicie, / Iisus, Iisus, Iisus, Iisus, – nimic, pe veşnicie!" (CÎnv 89, *S-ascult numai acolo*). Nu putem să nu remarcăm că versurile citate au certe rezonanțe în istorisirile reale despre cărturarii din vechime care aveau menirea să copieze fiecare carte a *Bibliei*, fiecare capitol, fiecare cuvânt sau semn dătător de sens(uri): pentru ei, cel mai important lucru era scrierea numelui lui Dumnezeu, pe care îl percepeau la un nivel atât de ridicat al sacralității, încât, atunci când îl notau, luau o peniță nouă numai pentru a-l scrie, se spălau și îmbrăcau haine curate. „Nu avem nicio îndoială că aşa funcţionează mecanismul psiho-creator al

[1] În unele pasaje din poezia dorziană, forma verbală de persoana a II-a singular a indicativului prezent de la verbul *a fi* (*ești*) e scrisă cu inițială majusculă (*Eşti*), acolo unde este vorba despre Existența Divină Absolută, în acord cu semnificațiile esențiale ilustrate de versetul biblic din cartea *Ieșirea* 3: 14, amintit mai sus.

poetului religios creştin, pentru care orice altceva în afara strădaniei spre Cer este istovire deşartă." (Chirilă 2010, 378).

Așadar, limitele „zicerii", ale rugăciunii concretizate în cuvinte rostite ori ale creației nemuritoare destinate glorificării lui Dumnezeu sunt semnalate într-un continuu parcurs cu intenții dialogice despre... tăcere (!); într-adevăr, cuvântul e departe de a fi capabil să exprime apogeul stării extatice, dragostea mai presus de fire, emoția înaltă a sfințeniei, esența bucuriei nemărginite, aspirația ardentă spre absolut, adorarea supremă. „Pentru credincios, şi cu atât mai mult pentru mistic, Dumnezeu Se află dincolo de cuvinte şi de gânduri; El nu este pe măsura omului şi orice vorbă despre El Îl diminuează. Orice cuvânt despre Dumnezeu reprezintă reducerea unui infinit familiar la scară umană." (Le Breton 2001, 209).

Unicitatea atributelor lui Dumnezeu

Există grupuri nominale care subliniază „neajungerea limbii" în încercarea de a puncta atributele excepţionale ale lui Iisus Hristos, imposibil de reprodus în cuvinte banale, însă mult mai uşor de conturat prin tăcerea rugătoare (şi lucrătoare), aidoma misticilor de totdeauna. Astfel, o serie de secvențe evidențiază bunătatea inerentă (fără început și fără sfârșit) a caracterului Său – fundament propriu naturii divine, profunzime de necuprins în limitele limbajului și, totodată, mister aducător de bucurie, dincolo de puterea noastră de înțelegere; în definitiv, Dumnezeu nu numai că *este* bun în esența Sa, ci, mai mult decât atât, El *face* bine, creează tot ce e bun în viață și în universul întreg, exterior sau lăuntric: „Ce dulce eşti, Iisuse, ce dulce eşti şi Bun, / spun stelele şi luna, şi cerurile spun / şi-ntreg pământul spune / ce dulce eşti şi Bun... // De când a' Tale haruri în inimă le-adun, / eu gust mereu din Tine ce dulce eşti şi Bun, / şi-aş vrea la lumea-ntreagă / cât simt să pot să spun... // O, de mi-ar sta-n putinţă / toţi oamenii s-adun, / de multa-Ţi bunătate plângând aş sta să spun, / să vină toţi să afle ce dulce eşti şi Bun." (CDin 167, *Ce dulce eşti!*).

Termen biblic foarte frecvent întrebuințat pentru a desemna latura pozitivă a experienței umane, *bunătatea* – trăsătură imuabilă, sinonimă cu Însuși Dumnezeu – se asociază cu alte atribute morale și spirituale, precum dragostea neclintită, dreptatea (în sensul scripturistic al neprihănirii), harul și îndurarea, frumusețea și măreția, mila și înțelepciunea, iertarea și fericirea comuniunii suprafirești: „O, negrăită Bunătate / a Unicului nostru Tată, / de sufletele noastre toate / în veci fii binecuvântată, / că nu-s cuvinte să ştim spune / pe cât simţim că s-ar cuvine / şi prin cântări, şi-n rugăciune / noi să Te preamărim pe Tine! // Trăim împărtăşiri de care / nu-s poate numa-n cer simţite / şi sufletele nu-s în stare / să spună cât sunt fericite. / Când ni-e Cuvântul Tău lumină / şi rugăciunea, înălţare / am vrea pe veci aşa să ţină / această binecuvântare. // O, Tatăl Bunătăţii sfinte, / primeşte-a noastră mulţumire / ce prin Hristos o dăm fierbinte / spre negrăita Ta iubire! / Aşază-Ţi pentru totdeauna / peste viaţa noastră toată / pecetluirea şi cununa, / Cerescul, Bunul nostru Tată!..." (CBir 154, *O, negrăită Bunătate*).

În consecință, meditația centrată asupra bunătății divine generează un sentiment autentic care confirmă aspirația spre descoperirea a tot ce e mai bun în noi, sub imperiul

grației revărsate de Sus în structura ființială a fiecărui membru al comunității creștine. Prin definiție, oamenii *nu sunt* buni în ei înșiși, ci devin capabili de *a face* binele prin implicarea și prezența reală a lui Dumnezeu în parcursul lor existențial, ceea ce animă dorința ardentă a unei necesare mărturisiri – în intimitatea stării de vorbă cu El, în emoția făpturii care-și trăiește exemplar plenitudinea comuniunii cu Cerul, în creația artistică. În fața infinitei Sale iubiri primordiale, reflectată concret în harul cu care ea îi înconjoară pe pământeni, omul nu poate răspunde folosindu-se de instrumentele consacrate ale limbajului – care nu deține suficiente posibilități de exprimare în acest sens, nici în dimensiunea teluricului, nici în aceea a transcendentului perceptibil din perspectiva sufletului dedicat preceptelor biblice –, ci printr-o puternică dragoste jertfitoare, care, slăvindu-L pe Dumnezeu, învinge moartea şi efemeritatea din cotidian (de remarcat rolul de potențare al interogațiilor retorice în atari fragmente concepute cu intenție dialogică, dar în maniera unor monologuri lirice, actualizând două componente esențiale ale comunicării – funcția conativă și funcția fatică): „Cum voi răsplăti eu, Doamne, / toată bunătatea Ta, / cu ce grai s-o ştiu eu spune, / cu ce psalmi s-o ştiu cânta, / cu ce lacrimi să Ţi-o laud, / cu ce suflet s-o cuvânt, / când nu-i îndeajuns niciuna, / nici în cer, nici pe pământ! // Tot ce pot eu să-Ţi dau Ţie / e puţin şi trecător / şi mă văd tot mai nevrednic, / şi mă simt tot mai dator / – şi Tu meriţi cât nu-s margini, / şi Ţi-aş da şi nu ştiu cât, / bogăţia Milei Tale / mi-a făcut atât, atât! // Slavă veşnică doar Ţie, / Domnul meu Iisus Hristos, / Tu-mi dai binecuvântarea / toată, şi de Sus, şi jos, / Tu-mi dai ce-i mai scump pe lume / şi mai dulce, şi mai bun / – Doamne, bunătatea-Ţi multă / cum s-o cânt / şi cum s-o spun?” (CNoi 85, *Cum voi răsplăti?*).

Dragostea nu poate fi cuprinsă integral în știința „zicerii”, căci grația divină se amplifică în relație directă cu receptivitatea ființială: „Iubire, nici nu ştiu să spun / ce bună-ai fost cu mine, / căci harul tău, cu cât l-adun, / mereu mai mare-mi vine.” (CNem 34, *Iubire, nici nu știu să spun*). Miracolul iubirii, mereu amplificat, devine obiect al adresării directe sub forma unor mărturisiri și a unor interogații retorice despre „neajungerea limbii”, care atestă aspirația spre a transpune toate trăirile lăuntrice în creația artistică; aceasta, deși supusă barierelor inerente condiției umane, rămâne ofranda cea mai de preţ pe care eul auctorial intenționează consecvent să o aducă întru glorificarea îndurării Lui, până la nivelul năzuinței către perfectibilul paradisiac: „Cum Ţi-aş putea cânta, Iisus, / Iubirea Ta adâncă, / o, cum, că, orişicât am spus, / mai mult rămâne încă? // [...] // Cu cât vreau duhul să-mi descarc / de-a dragostei minune, / simt greutatea ei crescând, / şi-aş vrea... şi n-o pot spune. // O, nu doresc decât, în Cer, / să pot cânta odată / aşa frumos cum am simţit / viaţa asta toată!” (CCm 152-153, *Cum Ți-aș putea*).

De altfel, ideea poetică a unor versuri dorziene mizează pe instituirea unui dialog special cu însuși sentimentul inexprimabil al iubirii, echivalent cu numele Divinității – Sursa directă și constantă a acestei stări unice –, reflex al revărsărilor cerești în sfera teluricului, construcția textului realizându-se pe baza unor propoziții subordonate negative cu regent adjectival, introduse prin adverbele relative *cât* și *cum*, menite să redea (prin comparații cantitative inedite, succesive, organizate într-o

ascendență hiperbolizantă) gradul intensității maxime al unor însușiri privitoare la unicitatea și la intimitatea nemărginită și indefinibilă a trăirilor extatice pe care le subsumează o asemenea stare de vorbă plină de încântare și de admirație: „Dragoste-a lui Dumnezeu, / mare eşti cât nu ştiu eu, / dulce eşti cât nu ştiu grai, / scumpă eşti cât preţ nu ai, / bună eşti cât nu ai soţ, / tu-i iubeşti pe toţi, pe toţi... // [...] // Dragoste, ceresc întins, / mare eşti cât nu-i cuprins, / dulce eşti cât nu-i nectar, / scumpă eşti cât nu-i hotar, / bună eşti cât nu-i cuvânt, / tu eşti cerul pe pământ...” (O 419, *Dragoste-a lui Dumnezeu*). Metafora din ultimul vers citat relevă, într-o aparentă antinomie, maniera spiritualizată în care imposibilul devine posibil, intangibilul – palpabil, inestimabilul – perceptibil și, *ipso facto*, urcușul lăuntric – continuu și fericit, până la atingerea extatică a contopirii cu El, însă nu ca stare de odihnă definitivă pentru suflet, pentru că dragostea față de Divinitate se reconvertește într-un proces care îl eliberează în permanență pe om de povara sinelui. „Iubirea dumnezeiască e deci mișcarea lui Dumnezeu spre făpturi, spre unirea cu ele.” (Stăniloae 2003a, 288): „Iubire, numai tu-mi ştii spune / cuvinte cum pe lume nu-s, / iubire, nu-ţi mai ştiu alt nume, / nici alt izvor decât Iisus!” (CÎnv 122, *Iubire, numai tu*). Centru vital al împărtășirilor tainice în cadrul cărora se evidențiază totalitatea atributelor lui Dumnezeu, dragostea certifică restaurarea la nivel individual și comunitar, desăvârșind – în aspirația ardentă spre îndumnezeire – unirea sufletului cu El.

Reflectarea iubirii absolute a Creatorului pentru „făptura Mâinilor Sale” are loc însă în jertfa supremă de pe Golgota, sensul sacrificiului eliberator și etern biruitor intrând sub incidența durerii și, totodată, a neputinței de a fi mărturisit în sfera profanului – fapt evidențiat în secvențe lirice de o mare forță sugestivă, inspirate din pasajele evanghelice consacrate patimilor hristice, fragmente din care se detașează sobrietatea și simplitatea „spunerii”, registrul stilistic îmbinând terminologia de factură religioasă cu imaginile terifiante ale universului uman înconjurător: „Păşind încet, cu fruntea-nsângerată, / Hristos suia păcatul tuturor; / urma, strigând, mulţimea-nfuriată, / cerând amarul Preţ Ispăşitor. // [...] // Ajuns în vârf, bătut pe Cruce-n cuie, / El Se ruga iertând păcatul lor, / căci nu e grai în veac şi veac să spuie / ce crunt şi-amar e-un preţ ispăşitor.” (CS 132, *Păşind încet, cu fruntea-nsângerată*); „Priveşte Ochii de pe Cruce / înlăcrimaţi şi suferinzi, / şi vei cunoaşte-n cât de dulce / iubire ai să te cuprinzi. // Căci vorba nu-i pe lume-n stare / să spună-atât de-nfiorat / ca Ochii Lui ***cât*** e de mare / durerea Lui cu-adevărat.” (CS 200-201, *Priveşte ochii*). „Dar starea Lui de jertfă a realizat-o pentru noi, ca o concluzie și întărire a comuniunii Lui cu noi sau ca o bază a comuniunii noastre cu El. Căci El intră la Tatăl ca jertfă curată sau restabilește comuniunea Sa cu El, pentru a ne introduce și pe noi în comuniunea cu Tatăl. Dar prin aceasta intrăm în comuniune și cu Hristos ca Dumnezeu, pentru că intrăm în comuniune cu Tatăl Lui, Care devine astfel Tatăl nostru. Jertfa e necesară pentru comuniune. Jertfa e animată de tendința după comuniune; e renunțarea la sine, de dragul celuilalt; e uitarea de sine din iubire față de celălalt. Astfel comuniunea e rezultatul jertfei.” (Stăniloae 2003b, 142). Ca atare, iubirea conferă spiritului despovărare de banalul existențial, beatitudine și splendoare imposibil de transpus în creație sau în emoția trăirii legate de

Cer și de ceilalți: „Ce fericită-i frumuseţea / iubirii Tale, scump Iisus, / nu-i nici cântare s-o cuprindă, / nici lacrimi s-o arate nu-s. // [...] // În încercări nemaiuitate / ne umple sfintele cărări / cu-nfiorarea fericită / a unor negrăite stări.” (CBir 204, *Ce fericită-i frumuseţea*).

De altfel, frumusețea este o altă trăsătură definitorie a caracterului Divinității, identificându-se cu perfecțiunea Sa, cu încântarea și împlinirea pe care credinciosul le găsește în Dumnezeu, cu experiența spirituală care, încercând să exprime chiar și inefabilul, trădează dorința de a-L căuta și de a-L vedea față către față, inclusiv în dimensiunea infinită a transcendenței, a cărei imagine depășește orice corespondent pământesc prin prezența Mirelui Iisus: „Cât de frumos este Iisus, / cum niciun grai n-arată, / şi totuşi cât de mulţi se duc / şi nu-L văd niciodată!” (CUrm 67, *Cât de aproape e Hristos*). Fără îndoială, frumusețea, ca realitate transcendentă, e numele lui Dumnezeu și ea adună sufletul din imperfecțiunile lumii, conducându-l înspre arhetipul desăvârșit reprezentat de El, idee subliniată în secvențe lirice care evidențiază – prin intermediul unor interogații retorice ori al structurilor comparative de egalitate – intensitatea maximă, unicitatea de netăgăduit a atributelor divine: „Frumuseţea Ta, Iisuse, / n-are-asemănare; / cine-ar fi să poată spune / cât de Drag mi-eşti, oare? / Care cântec, care lacrimi / pot a spune oare?” (CCm 106, *Cât ai Tu mai mult ca alții*); „În faţa Ta plec ochii umezi, / cu suflet copleşit de drag, / Strălucitoarea Ta Frumseţe / uimit m-a-ngenuncheat pe prag. // O, eşti Frumos ca Adevărul / Strălucitor şi Minunat / ce-n limpezimea Lui e veşnic, / atotputernic şi curat! // O, eşti Frumos cum e Iubirea, / dumnezeiescul Har slăvit, / Iubirea care, ca şi Tine, / e fără margini şi sfârşit! // O, eşti Frumos cum e Nădejdea / din jertfa inimii fierbinţi, / ce, pentru-o clipă fericită, / îndură ani de suferinţi! // O, eşti Frumos cum e Credinţa / curată şi de neclintit, / mereu mai mare, mai frumoasă, / dar cea dintâi pân’ la sfârşit! // O, eşti Frumos cum e Iertarea / ce-mbrăţişează pe vrăjmaş, / primindu-l frate şi făcându-l / aceloraşi comori părtaş! // O, eşti Frumos, ca Mântuirea / ce-a şters atât adânc alean / şi-arată veşnic mai frumoasă / din zi în zi, din an în an! // O, eşti Frumos cum de frumoasă / e numai Frumuseţea Ta, / mi-e sufletul pe veci, Iisuse, / robit şi fermecat de Ea! // Şi-mi uit şi zbuciumul, şi lupta, / şi-ntregul plânset dureros / şi Te privesc uimit, Iisuse, / o, eşti Frumos, aşa Frumos!” (CCm 142-143, *În faţa Ta plec ochii umezi*).

Alteori, versurile certifică faptul că, în fața complexității acestor atribute, toate decurgând unul din celălalt și devenind, la rândul lor, reflexul dinamic al unor virtuți autentice în viața oricărui membru al comunității creștine, nici rostirea propriu-zisă, nici „cântarea” / creația nu sunt capabile să configureze împărtășirile speciale derivate din ele sau întreaga gratitudine față de bunătatea lui Dumnezeu, iar sufletul este restaurat de bucuria perpetuă (și imposibil de subordonat comunicării obișnuite) a ființării în(tru) El (de reținut structurile sintactice cu caracter hiperbolizant, interogativ sau exclamativ, realizate simetric, în ascendență): „Cum aş fi aflat eu, Doamne, / cât eşti Tu de bun, / dacă nu-mi făceai atâtea / cât nici pot să spun? // Cum aş fi aflat ce-adâncă / e iubirea Ta, / dacă nu-mi făceai ce nimeni, / Doamne, nu-mi putea? // Dacă nu-nfruntam atâtea / stări de nedescris, / cum aş şti ce-adevărat e / tot ce ne-ai promis? //

Dacă nu treceam prin valuri, / câte m-au izbit, / cum Ţi-aş fi văzut puterea / de nebiruit? // N-am vrut să-Ţi încerc iubirea, / nici s-o ispitesc, / dar n-aş fi ştiut-o altfel / cât s-o preamăresc. // Doamne, ce se cade oare / mai întâi să-Ţi cânt: / mila, dragostea sau grija / – căci la fel Îţi sînt[1]!" (CÎnv 189, *Cum aş fi aflat eu, Doamne?*); „Iisuse, Culme Minunată / de unde văd pe Dumnezeu, / ce viaţă binecuvântată / adus-ai sufletului meu!... / E-atâta bunătate-n Tine, / Stăpâne-atât de Sfânt şi Bun, / cât cu-al meu glas, printre suspine, / în veci eu n-am să pot să spun... // Atâta milă şi iubire, / Iisuse,-n Tine am aflat, / cât n-o să poată niciodată / să spun-un păcătos iertat. / Atâta dragoste şi pace / eu aflu-n Tine zi de zi, / mai mult decât putut-am crede / sau mi-am putut închipui. // Cu ce înfiorate imnuri / de slavă Ţi-aş putea cânta, / când Tu mă faci să simt, Iisuse, / ce nici n-aş fi putut visa... / Cum să-Ţi arăt recunoştinţă, / când Tu mă faci acum să am / atâta har cât niciodată / nici să-mi închipui nu-ndrăzneam!... // Cum, când în tot ce pot, Iisuse, / eu sunt atât de slab şi mic / şi-n neputinţa mea, mai vrednic / de Tine n-am nimic, nimic... / – Primeşte-mi jertfa caldei lacrimi / şi darul cântecului smult / din fundul unei inimi care / Ţi-ar da, dar n-are ce mai mult!" (CCm 20-21, *Iisuse, Culme Minunată*). În asemenea momente de intimitate lăuntrică, omul este invitat „să facă tăcere în sine [...] pentru a auzi un discurs pe care discontinuitatea cuvintelor nu îl mai poate transmite" (Le Breton 2001, 186) şi a cărui emoţie puternică se „traduce", astfel, într-o manifestare atipică, de o forţă irezistibilă, în relaţia cu Divinitatea, într-o fuziune a trăirilor continue, purtătoare de semnificaţii înalte.

Prin urmare, în poezia dorziană, dramatismul „neîmplinirii" prin cuvânt relevă, în mod convingător, faptul că sentimentul plenar al iubirii de Dumnezeu şi al adorării Lui neasemuite nu poate fi înţeles în ansamblul său ori cuprins în tiparul îngust al exprimării comune, al comunicării prin mijloace bine-cunoscute (*lacrima* – sentiment, trăire, alinare, pătimire, supliciu, dar şi speranţă, lumină; *graiul* – zicere, rostire, spunere); ele apar deci ca o consecinţă a imposibilităţii de „a verbaliza" ideea de intensitate maximă ce vizează unicitatea atributelor divine: „Cu cine să Te-asemăn, când soţ pe lume n-ai, / când stelele sau luna, sau soarele de mai, / izvoarele sau codrii, sau florile pe plai / şi tot ce m-ar atrage din lume până-n rai, / nici unele, nici toate n-au harul care-l ai / şi pentru care-n lume nu-i lacrimă şi grai!... // O, ce Frumos, Iisuse, şi Bun, şi Dulce eşti, / sunt ochii Tăi mai limpezi ca bolţile cereşti, / e Faţa Ta mai Sfântă ca cele îngereşti, / mai minunat ca Raiul pe care-l străluceşti, / mai strălucit ca Cerul ce Tu-l împodobeşti, / mai limpede ca marea în care Te-oglindeşti, / mai nalt decât Tăria prin care stăpâneşti, / mai mare ca Adâncul pe care Tu pluteşti, / mai fericit ca dorul pe care ni-l trezeşti, / mai dulce ca iubirea prin care ne-nfrăţeşti, / – o, cum putem noi

[1] În textele poeziilor lui Traian Dorz publicate, la noi, în ultimii ani, întâlnim frecvent forma *sunt* (în conformitate cu norma actuală de flexiune a verbului *a fi*), deşi se pare că întotdeauna poetul şi-a manifestat, explicit sau indirect, preferinţa pentru *sînt* – formă verbală întrebuinţată în toate volumele sale tipărite la edituri din străinătate înainte de 1989 şi realizate exclusiv pe baza manuscriselor originale –, motiv pentru care a şi aşezat-o, de nenumărate ori, în rime, mai ales că era vorba despre respectarea unei norme literare a epocii respective. De aceea, deşi poate crea impresia de inconsecvenţă, inclusiv editorii volumului din care am citat poezia de mai sus au optat pentru forma *sînt* atunci când aceasta apare la final de vers – soluţie pe care, de altfel, am adoptat-o şi noi în lucrarea de faţă ori de câte ori s-au ivit asemenea situaţii.

spune, Iisuse, cum mai eşti!...” (CCm 76-77, *Cu cine să Te-asemăn?*; de remarcat, în text, enumerațiile ample, organizate în structuri-laitmotiv cu valoare comparativă, realizate în simetrii ascendente, până la punctul apoteotic al comuniunii intime).

„Comuniunea interpersonală e un chip al comuniunii treimice și o participare la ea. Deci chipul dumnezeiesc în om e un chip al Treimii și el se arată în comuniunea umană.” (Stăniloae 2003a, 419): „Chipul Tău mi l-ai pus dor / dincolo de ape / şi de-atunci tot zbor şi zbor / şi mi-e mai aproape.” (CUrm 110, *M-ai chemat cândva, Iisus*) – scrie Traian Dorz într-un poem al maturității creatoare. Pentru că înnoirea vieții transfigurate prin credință, prin prezența lui Dumnezeu, prin angajarea fermă în a-L urma cu fidelitate, în respect și spirit de sacrificiu, aduce plenitudine sufletească inimaginabilă nu numai pentru existența noastră pe pământ, ci, mai ales, în perspectiva acelui „Dincolo”: „Sufletul tresare dornic după viața cea curată, / iar din ceruri plouă, sfântă, pacea binecuvântată. / Şi nu-i glas să poată spune cât e, cât de fericită, / viaţa nouă, / viaţa sfântă, / viaţa Domnului jertfită!” (CDin 42, *Primăvară*); „Nu-i condei să poată scrie, nici cuvânt nu e de spus / ce de bucurii ţi-aduce o viaţă cu Iisus, / nu ţi-e frică nici de viaţă, nici de moarte nu ţi-e teamă, / ajutoru-I nu-ntârzie când credinţa ta Îl cheamă.” (CUit 10, *Primăvară...*).

Intimitatea sufletului cu Dumnezeu

Paleta cea mai bogată de semnificații o ilustrează, în poezia dorziană, conceptul de *egestas linguae* vizând neputința de a mărturisi liric intimitatea cu Dumnezeu – garanție a eliberării interioare, în pofida constrângerilor exterioare de orice fel –, mergând până la configurarea unui veritabil univers lăuntric, în cadrul căruia năzuințele se îndreaptă spre Cer, iar comunicarea prinde contur nu prin cuvinte, ci prin sentimente, prin gânduri, deci, prin afecte și prin intelect: este vorba despre clipa marii hotărâri, când sufletul însetat de izbăvire și de contopirea cu El (în sens biblic) Îi ascultă chemarea. Acest fapt antrenează dorința de identificare a unor modalități diferite de glorificare a Sa, tot mai profunde și înnoitoare, semn al regenerării, prin har și credință, a ființei (pregătite să-și înceapă călătoria spre Împărăția Cerurilor) și, deopotrivă, a versului nemuritor, în acord cu atmosfera din anotimpul renașterii: „... Dar într-o dulce primăvară, / când codru-i plin de muguri deşi, / când lumea se-mbrăcase iară / în floare albă de cireşi, // O Mână mi-am simţit pe strune / şi cerul s-a lăsat pe lunci, / şi-un cânt pornit-a să-mi răsune, / cum nu cântasem pân’ atunci. // Acele Degete preasfinte / ce se-ntrupară din senin / din strune mi-au pornit s-alinte / un psalm dumnezeiesc şi plin.” (CUit 21, *Şi anii m-au străpuns*).

În atari condiții, registrul manifestărilor explicite ale raportului dintre om și Divinitate se modifică într-o manieră considerabilă, inclusiv în momentele de cumpănă, când „convorbirea” devine impregnată de accentele nemuririi, iar „poemele nescrise” (CCm 194, *Se-ntoarce primăvara*) se orânduiesc sub auspiciile tăcerii, sub forma unui alt mijloc de comunicare, identificabil strict în relația cu El și numit liric „glasul cel fără cuvânt” (CDr 195, *Tu ai văzut!*): „Tu ai văzut tăcerea mea / atunci când dragostea de Tine / ca faţa apei tremura, / de n-o puteam ascunde-n mine! // Tu cunoşteai cât

sufeream / când ce spuneam era departe / de tot ce-am vrut, dar nu puteam / să-Ţi spun cu vorbe fără moarte. // Tu ştii ce-am spus din câte-adun / ascuns pentru urechi străine, / cântările-mi ce nu le spun, / Iisuse,-s numai pentru Tine! // Şi lacrimile din afund, / şi rugăciunea din tăcere, / şi dulce tremurul profund / ce mi le-ascund de-orice vedere, // Să Ţi le-aduc, să Ţi le cânt, / să Ţi le spun, Iisus, doar Ţie, / cu glasul cel fără cuvânt / ce numai Duhul Tău mi-l ştie... // Să mi le iei, să mi le ţii, / să mi le-ascunzi de-orice mulţime, / căci până-n veci de veşnicii / pe-acestea n-o să le-afle nime'!" (CDr 195, *Tu ai văzut!*). Ființa umană stă în tăcere, în ascultare și reculegere, în respect și uimire, dublate de loialitate și de profunzimea gândului pentru a putea desluși, în intimitatea inconfundabilă a întâlnirilor extatice, un *altfel* de glas – al Mirelui – și spre a reuși ca, fără a se sluji de cuvintele obișnuite, să mărturisească, la rându-i, sensul autentic al trăirilor unice dominate de inefabilul sacralității, al dragostei care învinge legile firii: „Ce-Ţi voi spune oare Ţie, Dulce Preaiubitul meu, / când odată o să fie să fim numai Tu şi eu? // Care oare-ar fi cuvântul ce-o să-l pot rosti uimit / cuprinzând tot simţământul cât, trăind, Ţi l-am sfinţit? // Cum o să-mi înalţ spre Tine din al Porţii Slavei Prag / ochii tremurând în lacrimi – cu sfială ori cu drag? // Cum o să răspund Privirii care-mi va pătrunde tot, / am să pot grăi o vorbă – sau niciuna n-am să pot? // Ce-o să pot să spun privindu-Ţi semnul rănilor arzând, / oare-am să le văd şi-acele de la mine oarecând? // O să ştiu vreo mulţumire pentru câte mi-ai făcut, / sau o să-Ţi grăiască numai plânsul şiroind tăcut? // Oare n-ai să-mi ceri talanţii care mi i-ai dat – şi nu-s, / oare n-ai să-ntrebi de rodul care trebuia adus? // Fi-mi-va oare-ndreptăţire, fi-mi-vor dezvinovăţiri / sau ce am să-Ţi aflu oare, într-o clipă, din priviri? // Doamne, toată-ndreptăţirea, de vreun grai aş mai avea, / cred c-ar spune-atuncea numai: «Te-am iubit!» / – şi voi tăcea!..." (CÎnv 8, *Ce-Ți voi spune oare Ție?*). În poezia citată, construită – ca atâtea altele – cu intenție dialogală, concretizată într-un monolog liric care accentuează valorizarea tăcerii pline de sentimentul sacrului, sunt de evidențiat interogațiile ample, integrate în structuri coordonate ilustrând, prin antonimiile contextuale, perspective diametral opuse, ce se exclud reciproc, cu rol semnificativ în configurarea mesajului.

Imposibilitatea verbalizării este mărturisită şi în încercarea de a contura splendoarea nesfârșită a Împărăției Cerurilor, altfel spus, perspectiva edenică a desăvârșirii, a unicității, a unei noi apartenențe împlinitoare, a apropiatei (re)întâlniri cu Trinitatea într-o dimensiune a strălucirii veșnice, a stării de grație, a ceea ce înseamnă dragostea pentru Dumnezeu și dorința ardentă a revederii Lui, în secvențe impregnate de un filon meditativ care subliniază intensitatea copleșitoare a trăirilor, într-o viziune complexă asupra legăturii sufletești dintre om și Divinitate. Într-adevăr, frumuseţea şi măreția Sa pot fi parţial oglindite, însă niciodată exprimate integral în cuvânt și în cântec ori ilustrate în creaţia artistică plăsmuită prin strădania, sensibilitatea şi devotamentul neobosit al unei ființe umane însetate de dorul veșniciei: „O, clipa revederii Lui / cine-ar putea-o spune, / că grai pe lumea asta nu-i / cu limba s-o-mpreune. // Ce suflet ar putea-ncăpea / suprema bucurie / a clipei ce cuprinde-n ea / un dor de-o veşnicie! // Ce ochi, să poată neorbiţi / privi a ei lumină, / ce vecii

nemaimărginiţi / i-ncercuie senină! // O, clipa revederii Lui, / de-atâta timp dorită, / în ce cuvinte să-ţi adui / trăirea ta-nsorită! // În ce cântări să te cuprind, / să-mi vii cât mai aproape, / căci, câte nehotare-ntind, / nu mi te pot încape! // O, clipă de etern întins, / revino-ncet spre mine, / ca înmiitu-ţi har aprins / să-l pot întreg reţine." (CS 210-211, *O, clipa revederii Lui*; de remarcat structurile exclamative ascendente, succesiunea de interogații retorice, cu metafore rare și repetiții ce contribuie la configurarea mesajului poetic care poartă o serie de mărci lexicale ale oralității stilului).

Intimitatea cu Dumnezeu se manifestă îndeosebi în momentul rugăciunii, al stării revelatoare, al ascensiunii spre extazul mistic, al tăcerii contemplative (cu diferitele ei trepte) și tocmai de aceea se cuvine să rămână departe de învelișul îngust al cuvintelor, mai ales că, în mod necesar, umanul se înalţă spre absolut, fiinţa înlăcrimată se eliberează de „povara firii" (CDr 49, *Îmi place câteodată*) şi se lasă inundată (la intensitate maximă) de strălucirea graţiei şi a luminii providenţiale, într-o mult dorită unire ce reflectă transfigurarea prin credinţă. Retragerea credinciosului în meandrele sinelui, meditaţia şi contemplarea îi deschid sufletul spre a-L (re)găsi pe Dumnezeu, spre a-L sluji şi a-L onora cu ardoare și cu evlavie: „Esenţialul stării de rugăciune este tocmai «a sta acolo»: a auzi prezenţa unei alte persoane, cea a lui Hristos" (Evdokimov 1996, 29). Astfel, în tainicele stări de vorbă ale eului liric cu Divinitatea, se suprimă și curgerea timpului, şi coordonatele comunicării obișnuite, și banalitatea percepțiilor cotidiene, iar perspectiva eternității devine tot mai apropiată, generând emoție sacră și pace interioară, care se convertesc într-un semn al supunerii, cu inflexiuni desprinse din jertfa hristică, accentuând faptul că viața autentică mizează pe puterea sacrificială a actului creator: „Nimic nu pot a spune / de ceasu-acesta sfânt / când parcă într-o stare / cerească toate sînt. // *Iisus, Iisus,* / *când sunt cu Tine Sus* / *mi-e ceasul cel mai sfânt* / *pe-acest pământ!* // În ceasul rugăciunii / nu ştiu unde-s răpit, / îmi e oprit şi graiul, / şi timpul mi-e oprit. // Nici gura n-are vorbe, / nici ochii n-au priviri / şi totu-i parcă visul / unei cereşti trăiri, // Doar Crucea, ca un suflet, / o simt la piept arzând / şi spinii Tăi cei roşii / mă sângeră cântând // Şi-n şiroiri de lacrimi / văd cerul tot deschis, / şi-o slavă care vine / prin unduiri de vis, // Şi totu-i legănare / de dragoste şi rai, / şi altceva ce n-are / nici lacrimi şi nici grai..." (CÎnv 149, *Nimic nu pot a spune*).

În asemenea „scurte momente de tăcere sau de răpire interioară, obținute la capătul rugăciunii" (Stăniloae 2002, 295) pline de Cel Iubit – expresie a dragostei și, totodată, parte din noi înșine –, emoția concretizată ia locul mărturisirilor verbalizate, iar sufletul își trăiește minunile întâlnirii unice, uluirea în fața frumuseții și a măreției lui Dumnezeu, ajunge la revelație, la transfigurare, la o intimitate indicibilă, la harul eliberării ființiale, la taina unirii cu El și a rămânerii în(tru) El: „Nu pot să spun la nimeni, / Iisuse, ce-mi arăţi / când stau cu Tine singur / plângând de-atâtea dăţi, / când sufletu-mi se-nchide / în templul Tău, tăcut, / şi numai ochii umezi / privesc minunea mut.../ *Iisuse Drag, Iisuse Scump,* / *nu pot să spun la nimeni,* / *privesc minunea mut!* // Nu pot să spun la nimeni, / Iisuse, cum cobori / pe munţii mei când singur / mă chemi de-atâtea ori, / când singură uimirea / mi Te cuprinde lin / şi tot ce-ar vrea iubirea / rămâne doar suspin. / *Iisuse Drag, Iisuse Scump,* / *nu pot să spun la nimeni,* / *rămâne*

doar suspin. // Nu pot să spun la nimeni, / Iisuse, ce-mi tot dai / când merg cu Tine singur / tăcut din rai în rai... / – Dar cum să duc în mine / ce-aş spune şi nu pot, / ce fac cu el la Tine / Acolo unde-i tot?... / *Iisuse Drag, Iisuse Scump,* / *nu pot să spun la nimeni* / *Acolo unde-i tot!*" (CÎnv 154-155, *Nu pot să spun la nimeni*).

Aşadar, iluminarea interioară vizează și contemplarea, în tăcere şi în solitudine, a frumuseţii de nespus a chipului lui Dumnezeu; este momentul când cuvintele încetează, mişcările de orice gen se opresc pentru a se instaura misterul suprem al revelaţiei, liniştea adâncă ce inundă sufletul, transcende abisurile lui și facilitează ascensiunea spirituală – o prefigurare a atingerii pragului dincolo de care se poate cânta și, implicit, trăi *altfel*: „Cum aş putea eu spune oare / ce dulce e cântarea Lui, / când pentru harul ei cel unic / pe lume-asemănare nu-i? // ... Gândiţi-vă la rugăciunea / cea mai înaltă pe pământ, / la clipa când auzul gustă / cel mai dorit şi drag cuvânt, / la slava cea mai fericită / a celei mai cereşti iubiri, / la cea mai caldă-nvăluire / a îngereştilor priviri, / la cel mai plin de frumuseţe, / de dor şi de curaj avânt, / la clipa ce-o trăieşte duhul / credinţei în extazul sfânt, / la negrăita-nfiorare / din sfântul Cerului sărut, / când Dumnezeu se face una / cu gândul care L-a cerut... / Gândiţi-vă..., dar nu pot spune / nimic din cât aş vrea să spui; / mai mult, nespus mai mult ca toate / frumseţile-i cântarea Lui. // – Doar seara, stând pe-un munte, singur, / răpit de-a' rugăciunii zări, / poţi bănui ceva din harul / dumnezeieştii Lui cântări!" (CCm 133, *Cum aş putea?*).

O atare întâlnire apoteotică a transfigurării lăuntrice, realizabilă inclusiv prin „cântare" (*id est* „vocea" cuvântului poetic), într-un moment de o intimitate nemaiîntâlnită a stării revelatoare, a extazului mistic, atestă, fără putință de tăgadă, faptul că, „în afara rugăciunii, tăcerea din om slujește cuvântul omului, pe când acum, în rugăciune, cuvântul rugăciunii slujește tăcerea din om: cuvântul duce tăcerea omenească spre tăcerea lui Dumnezeu" (Picard 2019, 216), aceea care este lucrătoare prin comuniunea cu sufletul omenesc și creatoare de trăiri care nu pot fi definite ori mărturisite nici măcar prin versul nemuritor sau prin revărsarea emoției sacre, prin sentimentul dorului sau prin gândurile înălțătoare ale acestei mari iubiri: „La ceasul întâlnirii cu Tine în cântare, / mi-e inima o harfă de aur şi de soare / şi-n corzile-i întinse – fiorul şi tăcerea / Ţi-aşteaptă-n sfânt cutremur ivirea şi-adierea. // Ce simt atunci nu-i sunet, nici lacrimă s-arate, / mă leagănă lumina pe zări nemăsurate, / mi-acopăr mâini de îngeri privirea proşternută / şi nu văd ce miresme şi taine mă sărută... // O, ceasul întâlnirii cu Tine, Dulce Mire, / nu-s lacrimi să-l cuprindă, nici gânduri, nici simţire; / în taina lui topeşte-mi fiinţa şi iubirea / şi dă-mi pe nesimţite, deodată, nemurirea." (CE 143-144, *La ceasul întâlnirii*). Secvența citată evidențiază definirea unor trăiri unice printr-o permanentă raportare la universul văzut și nevăzut, impregnat de embleme ale muzicalității din sfera concretului și din cea a introspecției, cu ecouri în dialogul omului cu Divinitatea, în actul rugăciunii privite – în viziune creștină și, implicit, în ansamblul creației lirice dorziene – ca manifestare a dragostei autentice pentru Dumnezeu.

Concluzii

După cum reiese din cele discutate mai sus (și analiza poate fi extinsă asupra altor segmente ale liricii dorziene), tăcerea rămâne „o cale privilegiată de dialog cu Dumnezeu" (Le Breton 2001, 219), un mijloc de exprimare / transmitere a „nemărturisirii", a imposibilității de a spune ceva / cuiva despre ceea ce presupune, în sens biblic, comuniunea profundă și înaltă cu El, reluând semnificația crezului exprimat de Apostolul Pavel: „M-am răstignit împreună cu Hristos; şi nu eu mai trăiesc, ci Hristos trăieşte în mine." (*Galateni* 2: 20). Intimitatea unică a trăirilor harice supreme de pe Tabor – altfel spus, comuniunea specială a eului auctorial cu Dumnezeu – este privită ca o contopire totală cu El în ceasul întâlnirii de taină, în acea stare de vorbă încărcată de emoţie şi de sacralitate, în momente sublime (deloc împovărătoare) de meditaţie şi de extaz, de încântare a sufletului, de înălţare a minţii şi desfătare a inimii, care anulează orice bariere ale pământescului fiinţei, ale coordonatelor spațio-temporale, dincolo de percepția comună a lumii noastre mărginite. „Faptul că un mister așterne totdeauna în jurul lui un strat de tăcere e un semn al iubirii lui Dumnezeu, omului amintindu-i-se astfel să aibă el însuși pregătit un strat de tăcere pentru a se putea apropia de mister." (Picard 2019, 212). Căci numai aşa se poate ajunge la atingerea absolutului eternităţii – căutând-o fără istovire şi necutezând a o îngrădi în limitele cuvântului rostit, preţuind la cote maxime ceasurile de rugăciune, de venerare, de admiraţie a minunilor reflectate în întregul univers înconjurător, încărcat de taine pentru care e imposibil să existe transpuneri adecvate în comunicarea uzuală.

Absența rostirii în relaţia cu Creatorul este şi semnalul evident al păcii interioare, al comuniunii intime în „cămara de taină" a inimii, când vorbele rămân nespuse, iar omul coboară în sine însuşi, se retrage în singurătatea lui covârşitoare, respectând(u-şi) tăcerea gândurilor şi a trăirilor, spre a-L (re)găsi astfel pe Dumnezeu în plinătatea prezenţei Sale şi spre a-I contempla fără întrerupere (în toată curăţia minţii şi a inimii) frumuseţea şi măreţia. În atari împrejurări, atmosfera de tăcere se instaurează progresiv (fapt subliniat de poet prin metafore rare, construite în trepte ascendente, fiecare decurgând din cea anterioară și focalizând intensitatea progresivă a trăirilor sacre): mai întâi se suprimă rostirea neîncăpătoare (care, oricum, ar acoperi doar o parte infimă din intenția confesiunii lirice despre complexitatea atributelor Divinității, despre misterul comuniunii sacre), apoi cântarea de glorificare consacrată lui Dumnezeu, iar emoţia devine copleșitoare, obligând la întreruperea rostirii și conducând spre extaz mistic, spre adorare și contemplare sfântă, ceea ce facilitează apropierea de El, unirea cu El, în pofida limitelor condiției umane, pe care, de altfel, eul auctorial și-o asumă în mod conștient și repetat.

În consecință, „necuvântul" rămâne un exponent incontestabil al intenţiei de comunicare şi nu de suprimare a acesteia, ca deschidere esențială spre a-L asculta pe Dumnezeu și spre a-I simți prezența, ca mărturisire a ceva ce ține de taina unei iubiri de dincolo de barierele firescului – intimitatea relației dintre Creatorul Universului și creatorul (văzut al) *Cântărilor Nemuritoare*; e vorba de „acea *unio mystica* ce se petrece în interioritatea cea mai adâncă a celui ce nu mai trăiește prin sine și pentru

sine" (Ioniță 2014, 205), obișnuit deci să-L aibă pe Dumnezeu în cuget, preocupat nu de conținutul definit, ci de infinitul divin, conducând la anularea exercițiului de a transpune totul în cadrele limbajului comun, devenit neînsemnat și chiar inutil în împrejurările generate de o „experiență elevată și indicibilă care își creează propriul limbaj poetic" (Ioniță 2014, 207).

Referințe bibliografice

Chirilă, Adina. 2010. *Poezia religioasă: consideraţii despre autor şi interpretare*, în Alexandru Gafton, Sorin Guia, Ioan Milică (editori), *Text şi discurs religios*, nr. 2 / 2010. Lucrările Conferinţei Naţionale *Text şi discurs religios*, ediţia a II-a, Iaşi, 13-14 noiembrie 2009. Iaşi: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", p. 375-380.

Evdokimov, Paul. 1996. *Rugăciunea în Biserica de Răsărit*. Prefaţă de Olivier Clément. Traducere: Carmen Bolocan. Iaşi: Polirom.

Ioniță, Puiu. 2014. *Poezie mistică românească*. Iași: Institutul European.

Ivăniș Frențiu, Maria. 2013. *Aspecte ale limbajului liturgic românesc*. Prefață de Ovidiu Moceanu. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.

Le Breton, David. 2001. *Despre tăcere*. Traducere de Constantin Zaharia, Bucureşti: All.

Picard, Max. 2019. *Lumea tăcerii*. În românește de Ioan Milea. Cu o notă introductivă de Michael Picard. Florești: Limes.

Ryken, Leland, Wilhoit, James C., Longman III, Tremper (editori). 2011. *Dicţionar de imagini şi simboluri biblice.* Oradea: Casa Cărţii.

Stăniloae, Dumitru. 2002. *Ascetica şi mistica Bisericii Ortodoxe*. Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Stăniloae, Dumitru. 2003a. *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. I, ediţia a III-a. Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Stăniloae, Dumitru. 2003b. *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. II, ediţia a III-a. Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Surse

*** *Biblia sau Sfânta Scriptură*. 1988. Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

CBir = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Biruinţei*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CCm = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Cântărilor mele*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CDin = Dorz, Traian. 2004. *Cântările Dintâi*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CDr = Dorz, Traian. 2006. *Cântări de Drum*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CE = Dorz, Traian. 2008. *Cântările Eterne*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CÎnv = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Învierii*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CNem = Dorz, Traian. 2007. *Cântări Nemuritoare*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CNoi = Dorz, Traian. 2008. *Cântări Noi*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CS = Dorz, Traian. 2008. *Cântări de Sus*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CUit = Dorz, Traian. 2008. *Cântări Uitate*. Sibiu: „Oastea Domnului".

CUrm = Dorz, Traian. 2007. *Cântările din Urmă*. Sibiu: „Oastea Domnului".

Dorz, Traian. 2005. *Hristos – Tezaurul Împăratului Solomon*. Sibiu: „Oastea Domnului".

O = Dorz, Traian. 2005. *Osana, Osana*. Sibiu: „Oastea Domnului".

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU
(Institutul „Titu Maiorescu”, Filiala din Timişoara a Academiei Române)

Marginalitate şi europenism în proza lui Alexandru Vona

Abstract: (*Peripheral and European Layers in Alexandru Vona's Novel*) After he had settled in Paris in 1947, Alexandru Vona (according to the Romanian documents, Alberto Enrique Samuel y Mayer, born in a family whose members were Spanish jews), could have seen his novel published, but the translation made by Claude Sernet (Mihail Cosma) was inadequate. Fragments from the Romanian manuscript were issued in some literary magazines many decades later, in the early 90's. Mirrored in translations and accompanied by a significant prize, an increasing interest was shown soon after the outlaw's novel had been brought out. The paper attempts to look at a novel focused on precariouness, contrast and gliding between past and present time, memory and unfolding dreams, or mythical and residual layers. There is a deliberately abstruse dimension in Vona's novel, which baffles the reader for the very reason that, beyond its authenticism that has turned fantasy into a hybrid reality, a continuous restructuring of identity, social bridges and narrative deployment come into sight.

Keywords: *consciousness*, *dissolution*, *reconstruction*, *metamorphosis*, *the Non-shareable*

Rezumat: După ce s-a stabilit la Paris, în 1947, Alexandru Vona (potrivit actelor româneşti, Alberto Enrique Samuel y Mayer – născut într-o familie de evrei spanioli marrani) şi-ar fi putut vedea romanul publicat, dar traducerea lui Claude Sernet (Mihail Cosma) a fost deplorabilă. Manuscrisul românesc rămăsese la Ovidiu Constantinescu care, după 1990, l-a trimis la Editura Cartea Românească. Imediat după apariţie, romanul a fost tradus în mai multe limbi şi distins cu Premiul Internaţional al Uniunii Latine (1995). Lucrarea îşi propune să readucă în atenţie o proză a indeterminărilor, a contrastelor şi confluenţelor dintre trecut şi prezent, memorie şi vis, mitic şi rezidual. Situat de exegeţi în descendenţa paginilor lui Proust şi Kafka ori în proximitatea lui Max Blecher, roman al deplierii lăuntrice şi cartografierii exterioare, a căror autenticitate transformă fantasma în realitate hibridă, *Ferestrele zidite* metamorfozează traumele, reflectă mutaţii pe mai multe paliere (identitare, sociale, estetice) şi, prin complexitate osmotică, depăşeşte paradigma polarităţilor.

Cuvinte-cheie: *luciditate*, *disoluţie*, *reconfigurare*, *metamorfoză*, *incomunicabil*

Când a scris, în 1947, *Ferestrele zidite*, Alexandru Vona (potrivit actelor româneşti, Alberto Enrique Samuel y Mayer – născut într-o familie de evrei spanioli marrani) era autorul unei cărţi de poezie tipărite prematur (în 1936, pe când avea doar paisprezece ani). De bizara modificare a stării de conştienţă prin care a trecut în cele trei săptămâni în care a scris romanul îşi aminteşte, peste ani, autorul:

> Am scris douăzeci de pagini în prima noapte. Am scris atunci mai cu seamă pagini care nu au fost schimbate deloc. Știam că până nu-l voi termina nu mă voi mai opri.

> Scriam în fiecare dimineaţă de la ora nouă până la ora unu. După masă mă plimbam cu Mira [viitoarea soţie, n.n.] în fiecare zi. Erau nişte plimbări fără capăt, fără sens, dar care-mi erau foarte necesare. Eram într-o stare de fericire permanentă pe care n-am mai cunoscut-o niciodată. Deci omul acesta fericit va scrie timp de douăzeci de zile un text care nu are câtuşi de puţin parfumul fericirii. Nu-i curios? […] am simţit că am fost obiectul unei vizite, un cetăţean care este naratorul romanului mi-a făcut o vizită şi mi-a povestit ceva. La un moment dat povestea lui s-a isprăvit, şi atunci a plecat. (apud Manolescu 2014, 41).

Premiat de Editura Fundaţiilor Regale, romanul a rămas în sertare. Alte cărţi, cum a fost *Lume fără cer*, romanul lui Virgil Birou, tipărit în 1947 la aceeaşi editură şi dedicat ţinutului minier al Banatului, au fost retrase la puţin timp după tipărire[1]. Întâmplător, exact 47 de romane şi fragmente de roman au fost publicate în anul în care cartea lui Vona a fost refuzată. Calitativ, 1947 s-a dovedit un interval sărăcăcios, ocupat de romanele satirice sau de moravuri ale lui Damian Stănoiu şi de naraţiunile sentimental-erotice ale Sandei Movilă (*Marele ospăţ*), Henriettei Yvonne Stahl (*Marea bucurie*), ale lui Radu Tudoran (*Întoarcerea fiului risipitor*) şi Virgiliu Monda (*Serile oraşului*). De reţinut, la bilanţul prozei din 1947, ar fi doar atmosfera depresivă din *Oameni de lut*, romanul lui Demostene Botez. (Spre comparaţie, în acelaşi an ieşeau în lume *Dr. Faustus* al lui Thomas Mann, *Ciuma*, cu numele lui Albert Camus pe copertă, *Mai este oare acesta un om?* al lui Primo Levi şi *Sub vulcan* al lui Malcolm Lowry.)

Bucurându-se de elogiile Monicăi Lovinescu şi ale lui Mircea Eliade, *Ferestrele zidite* ar fi putut apărea la Paris, unde s-a stabilit, în acelaşi an 1947, scriitorul, încercând să găsească o viaţă bună într-o viaţă rea (dacă folosim termenii lui Judith Butler[2]). Din nefericire, traducerea lui Claude Sernet (*alias* Mihail Cosma) a fost deplorabilă. Manuscrisul românesc rămăsese la Ovidiu Constantinescu care, abia după 1990, a publicat câteva fragmente în reviste literare şi a trimis romanul la Editura Cartea Românească. Imediat după apariţie, *Ferestrele zidite* a intrigat, a prilejuit paralelisme avântate şi a stârnit şiruri de comentarii înflăcărate. Romanul a fost tradus[3] în mai multe limbi şi distins cu Premiul Internaţional al Uniunii Latine (1995).

Pentru Alexandru Vona scrisul a însemnat o formă de mirare şi o modalitate de cunoaştere în care travaliul identitar şi metamorfoza conştiinţei ocupă locul central. Lucrarea îşi propune să readucă în atenţie o proză a contrastelor şi confluenţelor dintre memorie şi prezent, luciditate şi spectralitate. Prin modul în care metabolizează

[1] În 1948 s-au naţionalizat toate editurile, tipografiile, fabricile de hârtie şi s-a instaurat controlul absolut al Partidului asupra activităţii editoriale. Lucrările Congresului Partidului Muncitoresc Român (din 21-23 februarie 1948) au declanşat lupta ideologică în domeniul literaturii, artei şi ştiinţei.

[2] Am preluat termenii folosiţi de teoreticiana Judith Butler (cu contribuţii semnificative în teoria feministă şi filosofia politică) în *Can one lead a good life in a bad life?*, Adorno Prize Lecture, https://communiteam.eu/sites/default/files/media/mediatheque/butler_adorno_prize.pdf [ultima accesare, 9 iunie 2019].

[3] Traducerea în franceză a fost făcută de Alain Paruit, iar romanul a apărut la Paris (Actes Sud) în 1995. Varianta germană a fost publicată în 1997, în traducerea lui Georg Mescht (pentru detalii, Manolescu 2014, 42-44).

traumele, transformă fantasma în realitate hibridă, reflectă mutaţii pe mai multe paliere (identitare, sociale, estetice) *Ferestrele zidite* e un roman care izbuteşte să depăşească paradigma polarităţilor.

Imprecizii – o perspectivă asupra marginilor

Într-o zonă a indeterminărilor se conturează *Ferestrele zidite*. Un singur nume propriu străbate naraţiunea (Kati), fără ca această inserţie de concreteţe să evacueze măcar un grăunte de imprecizie. Un orăşel românesc de provincie, vag identificabil după arhitectura gotică şi instituţiile cezaro-crăieşti, personaje abia schiţate (un frizer şi un croitor, un vecin, un prieten şi un coleg de armată, o necunoscută în rochie neagră şi câteva presupuse rude), o epocă abia întrezărită (probabil în preajma Primului Război Mondial) şi o voce narativă – despre care aflăm, printr-o sugestie, că îi aparţine unui locotenent – sunt elementele în jurul cărora se încheagă o atmosferă de neşters: ambiguă, halucinantă, mitică şi reziduală, reală şi ireală.

Aşadar, un autor familiarizat (prin descendenţă) cu condiţia marginalului reconstituie o margine de lume, explorează mecanismele izolării, sondează limitele conştiinţei şi cercetează polii identităţii (în sensul dat de Paul Ricoeur acestor termeni[1]). Trecerea de la contemplare la ecorşeu analitic, destrămarea şi recompunerea răspândesc – prin alternanţa lor fluidă – întrebările „ce sunt eu?" şi „cine sunt eu?" la nivelul întregii naraţiuni (aşa cum procedează şi Max Blecher în proza sa), dar nu le oferă un răspuns lipsit de echivoc. Astfel, romanul cuprinde călătoria spre zonele obscure ale eului, traseu analitic determinat de operaţiile de gândire în expansiunea lor piramidală[2]: recunoaştere, descoperire, (încercare de) clarificare, disecare, diferenţiere, contrastare, imaginare, cântărire şi (re)configurare. Întreaga desfăşurare de forţe cognitive arată cum între eu şi lume se structurează un sistem de relaţii care permit explorarea limitelor fiecărui teritoriu (psihologic, existenţial), pornind de la un eveniment sau detaliu nesemnificativ, dar reverberant la nivelul interacţiunii şi al producerii de semnificaţii.

Un nucleu epic lămuritor nu se poate evidenţia în romanul lui Vona. Naratorul se retrage din conversaţii, fuge de un vecin insistent, se întâlneşte la răstimpuri cu Kati, dar e fascinat de o necunoscută şi se confruntă cu posibilele ei rude – fratele şi mama: „sunt oameni în care e ceva de cunoscut şi acest ceva, ca gustul aerului după ploaie, seara, nu se cere repetat pentru a fi reţinut. Sunt oameni care se deschid deodată ca o prăpastie, nu e nevoie să amănunţeşti pe îndelete contururile, arborii, rocile descoperite într-o clipă, îţi dai seama de singurul lucru important: adâncimea visului. Necunoscuta aparţinea acestei categorii." (Vona 2001, 48). Din semne detectivistic decriptate, protagonistul află că tânăra necunoscută tăinuieşte o dramă. Cei care o însoţesc

[1] Potrivit lui Ricoeur, cei doi poli ai identităţii sunt *la mêmeté* şi *l'ipséité*. Primul concept ar indica noţiunea de caracter (ca parte obiectivă a identităţii personale) şi ar răspunde la întrebarea „ce sunt eu?", în timp ce a doua noţiune corespunde interogaţiei „cine sunt eu?" (Ricoeur 1990, 146-147).

[2] Este vorba despre taxonomia operaţiilor de gândire, propusă în 1956 de Benjamin Bloom. Pentru o prezentare succintă, vezi http://thepeakperformancecenter.com/educational-learning/thinking/blooms-taxonomy/blooms-taxonomy-revised/ [ultima accesare, 9 iunie 2019].

păstrează cu încăpăţânare tăcerea, iar bileţelul pe care-l primeşte personajul-narator amplifică taina, în loc să o desluşească. Rămâne necitit. Lumea obiectuală şi reprezentarea migăloasă a decorurilor nu îi trezesc interesul. Percepută prin insinuarea umbrelor printre contururi (aparent) certe şi disecată la nivelul conştiinţei, dedublarea nu e urmărită şi prin proiectările ei în zona de contact dintre real şi imaginar. Ontologică şi estetică, ilustrarea real-fantasmatică a neantului e decelabilă în straturile interioare ale eului şi limbajului: „ura împotriva cuvintelor ce nu mă slujesc e cu atât mai mare cu cât n-am nici o posibilitate să le pedepsec pentru îndărătnicia lor perfidă." (Vona 2001, 51). Alcătuită din stări, potenţată de intersectări şi absenţe, de locuri şi gesturi evanescente, descompunându-se în accese de panică şi izolare, condiţia de a fi e sinonimă cu omul vulnerat, înspăimântat de formele integrabile în orizontul realului – „nici interesul cel mai sincer faţă de mine, dacă se manifestă într-un anumit fel, nu-l pot suporta." (Vona 2001, 48).

Ca atare, substanţa romanului nu e dată de trama abia conturată şi nici de personajele imprecise, păstrate la limita unor contururi convenţionale şi întâlnite într-o manieră care expune formele brutale sau deviate de intersectare (acroşare, anulare reciprocă, urmărire). Altceva oferă naraţiunii intensitate şi atracţie. Pe de-o parte, greutatea copleşitoare a tristeţii pe care o poartă cu sine personajul-narator, de parcă fiecare clipă în parte ar fi erodată de tragedii tăcute. Pe de altă parte, difuz şi flexibil, refuzând marginile şi cadrele fixe, cronotopul *Ferestrelor zidite* preschimbă derizoriul în insolit, memoria în fantasmă, concreteţea în potenţialitate.

Relativizare, destructurare – un antiparcurs

Oraşul transilvănean vag profilat în *Ferestre zidite* (poate Braşov, poate un altul) păstrează urmele trecutului: un castel măreţ cândva e căzut în ruină, aşa cum cotidianul e la rându-i surpat de angoasă şi absurd. Timpul însuşi devine un soi de personaj – fără chip, fără abateri. Continuă să macine forme şi să şteargă identităţi, până la dispariţie. Surprinderea fulguranţei şi investigarea trecerii iau locul epistemologiei concretului. Nici măcar o fotografie sau un portret nu găseşte personajul-narator, atunci când le caută prin încăperi. Emanaţie a realului trecut – aşa cum afirmă Barthes (Barthes 2005, 80) în privinţa fotografiei –, în *Ferestre zidite* absenţa imaginii developate degajă dimensiuni temporale plurale, care cresc în interiorul timpului cronologic, transformându-l pe dinăuntru. Sintagmatic, romanul relevă o formă de înţelegere a timpului în care naratorul crede că se află. Paradigmatic, desfăşoară metamorfoze, ilustrate cu o irecuzabilă luciditate. Ontologic, decriptează eşecul adaptării într-o aşezare care şi-a pierdut abilitatea de a întinde punţi.

Plecând de la conceptele care denumesc (sau explică) deteritorializarea şi reteritorializarea (Deleuze, Guattari 1980, 635), Bertrand Westphal a arătat mecanismele prin care ficţiunea intră într-un raport de mimetism cu lumea şi a explicat modul în care ajunge să conţină derivatele realităţii (Westphal 2011, 75). Concept care cuprinde universul, spaţiul (dar şi timpul) se relativizează în proza lui Alexandru Vona, fenomen sincron cu descompunerea dinamică a cronotopului, reflectată de romanul

european de după 1945 (Westphal 2011, 25). Între exterioritatea destrămată şi vulnerabilitatea interioarelor se întinde o ţesătură (simbolică şi narativă) pe care e imprimată o altă faţă a (dis)continuităţii:

> Casa era atât de mută, încât singurul zgomot asupra căruia puteam să-mi concentrez atenţia era al vântului ce se juca afară cu frunzele căzute. Zgomotul acela mărunt, mereu întrerupt şi parcă mereu mai clar, subţia tot mai mult zidurile, aşa încât neliniştea aşteptării se destramă cu încetul, înlocuită de o senzaţie stranie de fragilitate, asemănătoare cu a convalescenţilor, prea debili ca să adâncească vreun gând, dar cu atât mai capabili să exploreze cel mai infim, cel mai neinteresant semn din afară. (Vona 2001, 127-128).

Prin iscodirea minţii, geografia obiectivă lasă vederii nebănuite resurse şi îşi găseşte corespondent în (ceea ce Wunenburger numeşte) atlasul interior al naratorului – singurul autentic, esenţial şi semnificant. Raporturile de forţe se schimbă, iar (dez)ordinea lăuntrică se proiectează în exterior, organizând sau destructurând lumea în funcţie de sursele memoriei, de parcursul lucidităţii, de frisonul emoţiei şi energia retractilă a sinelui. Topografia exterioară preia reactivitatea şi incertitudinea emoţională a personajului, lipsa lui de orientare, necontenitul marasm interior, dar şi un alt tip de bulversare – ivit din mişcarea năucă a unei lumi care-şi presimte sfârşitul.

Spre deosebire de Parisul balzacian, oraş în a cărui topologie socială se distingea un spaţiu structurat, cartografiat de Pierre Bourdieu (Bourdieu 1998, 62-66) şi Franco Moretti (Moretti 2007, 54), desfăşurarea spaţială a ficţiunii lui Alexandru Vona nu configurează axe. Oferă doar câteva iluzorii puncte de convergenţă care nu străbat dincolo de suprafeţe: strada, frizeria, cafeneaua, casa şi uşile, scările sau poşta sunt coordonatele autonome ale unui spaţiu al umbrelor şi explorărilor, în care rătăcirile naratorului oglindesc incursiunile în propria conştiinţă. În romanul lui Vona, oraşul nu cuprinde zone ierarhizabile. Deşi, de-a lungul naraţiunii, apar potenţiale spaţii de relaţionare, ele rămân toposuri ale solitudinii şi disoluţiei. Peisajul, arhitectura urbană şi configurarea obiectuală îşi relevă agresivitatea invazivă (ca simptom al iremediabilei slăbiciuni), căci agresată şi vulnerată este însăşi conştiinţa – aflată într-un prelungit exerciţiu analitic, completat de voluptatea amânării decizionale. *Briefly*, atât plimbările cât şi imobilismul personajului-narator creionează un antiparcurs care anulează ideea de acţiune (inclusiv cartografierea unei geografii urbane). Singura hartă relevantă este cea a fluxului de gânduri, imagini, rememorări, fantasme şi emoţii care definesc personajul şi modalitatea în care acestea se proiectează în perimetrul exterior:

> Urmăream deplasarea umbrelor proiectate cu încetinitorul pe pereţii sălii. Când trecură prin dreptul meu, îi privii. Părul ei nu era decât un tremur moale, o vibraţie albăstrie uneori, pe când al lui era cât se poate de galben, de un galben chimic ca al flăcării de sodiu. Erau atât de preocupaţi încât nici unul nu se întorsese măcar o dată să mă caute în urmă. Aceasta nu mă supără deloc, din contră, putui să ies din ascunzătoare. Mă strecuram pe lângă zidul sfărâmat prin care străbătea respiraţia rocilor. Ştiam unde rezistase zidul, fără să mă uit, după variaţiile de temperatură. (Vona 2001, 241).

Spaţiile crizei şi irealitatea

Atotcuprinzătoare, viziunea destructurării e propagată de hipersensibilitatea personajului-narator. Existenţa obiectivă e tulburată de inserarea spaţiilor crizei, care prilejuiesc recunoaşterea unor perimetre definitorii în topografia memoriei. Potenţialul transformator al unor asemenea zone sau obiecte nu intră în relaţie de dependenţă cu forma: un necunoscut alături de care înoată în lac conferă apei „un farmec nou" (Vona 2001, 66)[1] şi declanşează generarea temporară a unei alte fiinţe (de fapt, regăsirea de sine prin celălalt); în altă parte, „mirosul ciudat al pardesiului, scos parcă dintr-o cutie cu unelte," (Vona 2001, 268) provoacă un moment de nesiguranţă care anunţă, iremediabil, înfrângerea. Peisajul nesigur al oraşului este marcat de locuri şi obiecte care determină dramatice răsuciri în sine. Invazia simţurilor (*recte* văzul, mirosul şi auzul) defineşte, la nivelul senzaţiilor stranii şi brutale, relaţiile de putere pe care subiectul le resimte drept copleşitoare, dar le şi alimentează prin periodice înscenări.

Încărcate afectiv, spaţiile crizei sunt în aceeaşi măsură dezechilibrante. Confruntat cu zonele abisale ale propriei fiinţe, subiectul urmăreşte virajul (sau derapajul) psihismului şi coboară în apele adânci ale percepţiei şi reflexelor, expunând – indirect şi repetitiv – semnificaţiile pe stratul exterior al textului. O incontrolabilă combustie a conştiinţei traversează *Ferestrele zidite*, însoţită, paradoxal, de o cumpănitoare meticulozitate înscenărilor hipnotice şi a sondării analitice. Oraşul periferic, cu o geografie abia schiţată – aşadar, un spaţiu heterotopic în care singurele marcaje sunt pragurile, zonele de trecere (fereastra, balconul, uşa ş.a.) – influenţează palierul stilistic al naraţiunii, prin creşterea numărului de tropi[2], cu precădere a epitetului şi metaforei. Pe de altă parte, zonele de margine, unde fixarea e înşelătoare, evocă limita (depăşită prin imaginaţie) dintre margine şi frontieră (Gracq 2010, 43). Între realitate şi viziune, între luciditate şi vis, se dezvoltă un ţesut înspăimântător şi fascinant, asemănător cu *terra incognita*:

> Mă gândii la o pădure în care deodată s-ar fi oprit circulaţia sevei. Făceam şi eu parte din această pădure./ Câteodată desfăşurarea precipitată a coşmarului se opreşte brusc. Mă trezesc atunci într-un tărâm inaccesibil, extrem de simplificat. Aerul şi marea sunt una. Nisipul pe care stau – mă aflu poate pe fundul mării – nu este decât propria sa moliciune. Nici lumină nici întuneric. O linişte datorită căreia simţi cum bate inima celulelor./ Când mă aflu iar pe pământ, lucrurile îşi regăsesc cu greu contururile. Împăienjenit, trecutul şovăie câtva timp la marginea realităţii./ Am umblat destul de des

[1] Şi mai departe: „Mi se părea că fiecare mişcare a braţului meu se transmite până la el, că simt mişcarea apelor tulburate de celălalt înotător. Era un fel de grefă realizată în mediul fluid, grefă care dizolvând limitele stricte ale trupurilor noastre crea o altă fiinţă, ce putea să-şi găsească în sine, dar în cealaltă jumătate, tot misterul de care demonul imaginaţiei duce lipsă. Când mă întorceam spre ţărm, nu ştiam niciodată dacă eu sau celălalt dădusem semnalul. Lacul rămânea în urma noastră de un calm înşelător, prăpastie avidă de care abia scăpasem." (Vona 2001, 66).

[2] Franco Moretti a observat că, în preajma frontierei propriu-zise sau simbolice, se distinge o abundenţă de tropi, necesară pentru a descrie ceea ce este dincolo, străin, încă neexplorat. (Cf. Moretti 2009, 46.).

pe acest drum, dar, de astă dată, eram prins în strânsoarea dintre cele două lumi. (Vona 2001, 292).

Vacuumul existenţei obiective e învăluit în drapajul proteic al irealităţii – migălos arhitecturată şi lucid dirijată încât să întretaie realitatea, până când între priveghere şi vis delimitarea se şterge şi lasă loc teritoriului volatil al succesivelor răsfrângeri în oglindă.

Îmi trecură de mai multe ori prin gând fruntea unei femei pe care nu reuşeam să o cunosc, apoi ochelarii croitorului […]; în sfârşit, mă ostenii, zadarnic să o văd pe Kati; numai grilajul ruginit al balconului ei îmi juca în faţa ochilor./ Există un mecanism ascuns ce ne trimite avertismentele sale întotdeauna pe o cale foarte ocolită. Nici nu mai ştiu dacă se întâmplase în realitate sau dacă nu era numai un vis foarte vechi ce se rătăcise între întâmplările trăite. Etajele erau scunde şi scara răsucită atât de puternic încât aveam impresia că nu urc, că sunt mereu azvârlit pe un cat mai sus, sau că în timp ce fac câţiva paşi inutili pe treptele unei scări care nu ducea nicăieri decorul din jurul meu se schimba instantaneu, ca pozele din lanterna magică. La fiecare etaj se deschideau două uşi, una în dreapta şi una în stânga şi apăreau două capete care mă priveau cu mirare. (Vona 2001, 247).

Semnificaţia primă a căutării prin spaţii ale iniţierii (cuprinse în orizontul multiplelor stadii ale crizei ontice) vizează celălalt „eu", la care raportarea se face în termenii scindării şi dedublării. Respingerea formei definitivate (resimţită ca încastrare şi captivitate) se coalizează cu travaliul identitar din texte emblematice ale romanului modern european, în timp ce prevalenţa metamorfozei, ca punct incipient al dublei invalidări – de sine şi a celorlalţi (Straus 1996, 126-140) trimite spre proza kafkiană.

Prin amalgamarea raţiunii cu reveria, fantasma şi halucinaţia, romanul lui Alexandru Vona intră în galeria naraţiunilor paradoxal amprentate, în care sunt inserate structuri de tranziţie şi interferenţă între elemente sau lumi îndeobşte contradictorii: „cu eliminarea unei halucinaţii, nimic nu mai era explicabil" (Vona 2001, 12). Articularea în paradigma paradoxului nu constituie pentru vocea narativă o soluţie de evaziune. Dimpotrivă, reflectă dimensiunea contaminantă a ieşirii din logica binară. *Ferestrele zidite* arată cum se poate îngloba totul, renunţând, în acelaşi timp, la tot. Personajul-narator devorează, mental, realitatea, lăsându-se, totodată, mistuit de realul conştiinţei lui hipertrofiate. Ochiul lui vede lumea, dar în acelaşi timp se vede pe sine cercetând lumea, înglobând-o, confruntându-se cu ea sau fiind devorat de universul neînsufleţit. Din perspectiva teoriei lui Pierre Bourdieu, s-ar ajunge la concluzia că o durabilă reconciliere cu sine ar fi fost posibilă numai în cazul „obiectivării participante", în cadrul căreia obiectivarea nu este asimilabilă observării.

Obiectivantul nu îl închide pe obiectivat – care poate fi un altul sau el însuşi – într-o esenţă, într-un destin. Doar obiectivând ceea ce sunt îmi ofer o şansă să devin subiectul a ceea ce sunt. Paradoxal, construirea unui adevărat eu trece prin obiectivarea ego-ului primar. (Bourdieu 2012, 353).

Intervale, asamblaje, (non)existenţă

Viziunile nu apar ca rezultat al malformării cortexului sau al relativizării psihologice. Pendulând între pierdere şi regăsire, cu o identitate inaderentă la sine, care păstrează nucleele de abstractizare a eului, naratorul dezvoltă viziuni limpezi (dacă sunt investigate microsecvenţial) şi confuze, la nivel macro, prin fluiditatea lor pretextuală. În *Ferestrele zidite*, cu cele câteva întâmplări conotate simbolic, se ascunde, de fapt, o întreagă paradigmă a abstractizării, în care desfolierea personajului (şi a persoanei) se produce potrivit principiilor stereoscopiei, dar cu un rezultat ratat din perspectiva reliefului. S-ar spune că Alexandru Vona se racordează la spiritul prozei din anii '30, la care adaugă însă capacitatea lui de interpretare, distorsionare şi deplasare a sensului sau de *crearea a unui sens nou, invers proporţională cu disponibilitatea contactului senzorial*. Povestitorul din *Ferestre zidite* se dovedeşte incapabil să intre într-un regim haptic de cunoaştere, întemeiat pe modelul conectării şi conexiunii (Volvey 2012, 123-124). Apariţia unor canalicule de empatie şi simpla atingere a unor subiecţi sau obiecte (ca operatori şi procesori ai acestui mod de cunoaştere) îi pricinuiesc naratorului repetate reculuri, ceea ce îl arată ca prizonier într-un corp inapt de erotism[1]. Aceeaşi retragere convulsivă i-o provoacă şi realitatea obiectuală: „Într-o noapte nu reuşisem să dorm într-o cameră de hotel din cauza tablei zincate a lavaboului, care îmi pătrunsese ca o urechelniţă până în fundul creierului. Există pentru mine substanţe a căror apropiere înseamnă aproape o distrugere fizică." (Vona 2001, 97). Destrămarea îl însoţeşte pretutindeni pe narator, incertitudinile personale transferându-se, bunăoară, în precaritatea cartografierii oraşului, dar şi în profilul unui necunoscut cu care parcursul lui se întretaie la un moment dat, în cafenea, fără să izbutească a şterge „intervalul maxim ce putea exista între noi – abisul substanţelor" (Vona 2001, 97).

O acută conştiinţă a desfolierii străbate naraţiunea. Omul însuşi apare ca o însăilare de fragmente izolate, între care „mâna adormită" sau „indiferent ce parte a corpului" e înzestrată cu o conştiinţă distinctă, dar şi cu vise autonome. În fiecare dintre ele palpită o (posibilă) viaţă proprie, deşi trimite artere chinuite de presiunea incertitudinii spre alte şi alte porţuni.

> Partea cea mai importantă nu sunt însă asociaţiile […] diurne, care încearcă să clarifice obiectele, ceea ce coincide adesea cu destrămarea lor. Tăcerea devine cu timpul un leagăn ce se mişcă încet, dar fără nici o posibilitate de evadare şi care mă aduce mereu, ca peste o prăpastie, deasupra întâmplărilor în aparenţă numai nesemnificative cu care mă întorc de afară. Mă ţin cu mâinile crispate de frânghii, în timp ce ochii îmi joacă pe obiectul tot mai îndepărtat de prima lui identitate şi care ia, în noile lui ipostaze, proporţii insuportabile. Dincolo de cele mai extravagante sensuri şi asociaţii, mă lovesc de ceva străin, cu totul străin şi ostil, care mi se pare atunci stadiul ultim al tuturor investigaţiilor.

[1] „De fapt, închideam ochii fiindcă atingerea oricărei epiderme mă îndepărtează mai mult decât mă apropie." (Vona 2001, 53).

> Când galopul sângelui trece de un maxim, vâltoarea năruie deodată cărămizile şubrede ale conştiinţei. (Vona 2001, 14-15).

Vocea narativă pare să schiţeze un individ compus, o formaţiune de raţionamente şi halucinaţii, care se demontează şi se reconfigurează într-un chip care mixează, (din nou) paradoxal, dizolvarea şi recrearea identităţii. Dezechilibrul şi instabilitatea eului des-compus/re-compus amintesc de asamblajul ilustrat de Gilles Deleuze şi Felix Guattari, dar acestea rămân singurele aspecte comune formaţiunii care defineşte eul-narator din *Ferestre zidite* şi conceptului care l-a înlocuit, în viziunea lui Deleuze şi Guattari, pe cel de maşini dezirante (pentru detalii, Deleuze, Guattari, 2007).

Roman al straturilor interioare şi al spaţiilor exterioare, a căror continuă metamorfoză e percepută şi acolo unde simţul comun vede certitudine şi imobilizare, *Ferestrele zidite* metabolizează obsesia şi singurătatea, eşecul comunicării şi trauma neputinţei de a armoniza particularitatea într-un ansamblu dezacordat.

> Rămân ca un pom care şi-ar fi pierdut brusc toate frunzele ce-i ascundeau goliciunile cioturoase. Fără îndoială, n-am nici trunchiul neted şi moale al sălciilor, nici scoarţa caldă şi adâncă a brazilor. Sunt un pom amărât de periferie de o esenţă comună, crescut întâmplător între casele pline de strigăte. (Vona 2001, 17).

Simbolic, pomul aproximează sensurile raportului problematic dintre trup şi conştiinţă, împingându-le spre echivalenţa intermediată de imaginar. Ultima reprezentare vizuală din roman, când, sub un „cer alb şi nemişcat", personajul-narator alege „cărarea ce trece pe sub ferestrele zidite" (Vona 2001, 294), sugerează aceeaşi cutreierare însingurată a spaţiului lăuntric şi conflictul dintre eul rătăcitor şi ochiul vizionar care sesizează absenţa sensului călătoriei. Inexistenţa unui parcurs teleologic înglobează caracterul inversat al iniţierii: tradiţia reconfigurării decisive pe un alt nivel de existenţă este deşirată, pentru a ţese în loc un labirint iniţiatic în continuă schimbare, unde subiectul rătăcitor este, de fapt, captiv în pluralitatea de identităţi şi semnificaţii. Pe palierul oglindirii distorsionate care proiectează realitatea în irealitate, *Ferestre zidite* se apropie de proza lui Max Blecher, în care Alina Pamfil depista un „<grad zero> al eului şi privirii", o „deschidere spre non-existenţă şi existenţă" (Pamfil 1993, 163).

Funcţia de metaforă-cadru a *ferestrelor zidite* este strâns legată de negarea statutului de obiect-mediator. Dualitatea implicită a ferestrei (intimitate şi refuz al intimităţii, comunicare şi noncomunicare, apropiere şi distanţă) a fost pusă în lumină de Jean Baudrillard[1], dar romanul lui Vona reliefează eşecul transparenţei lipsite de tranziţie. Vederea fără atingere (fără cunoaştere haptică sau conexiune afectivă) oferă

[1] Sticla „înlătură orice confuzie. […] Sticla materializează însă în cel mai înalt grad ambiguitatea fundamentală a ambianţei". Ea nu este „un recipient, un izolant – miracolul unui fluid fix, prin urmare al unui conţinut conţinător, întemeind astfel transparenţa amândurora: depăşire care, după cum am văzut, e primul imperativ al ambianţei. De altminteri, avem de-a face, în cazul sticlei, cu simbolica unei stări secunde şi cu cea a unui grad zero al materialului. […] faţă de materie, ea e ceea ce e vidul faţă de aer." (Baudrillard 1996, 27-28).

numai iluzia conectării. Simptomatologia crizei continuă pe cărarea de sub ferestrele zidite, iar devenirea e posibilă, pentru personajul-narator, numai printre spectrele confuziei dintre veghe şi vis, dintre fiziologia viului şi imobilism, într-o permanentă explorare a sinelui şi fascinaţie thanatică.

De la (hiper)reflexivitate la starea de excepţie – alte cadre ale europenismului

Operarea pragurilor, a graniţelor, a amânării, a aşteptării fără aşteptare determină o particularizare a funcţiei mesianice în romanul lui Vona. Mesianicul operează în perimetrul diviziunii identitare şi a suspendării istoriei coerente. Aşa cum explică Giorgio Agamben, „timpul mesianic nu este sfârşitul timpului, ci timpul sfârşitului. Mesianic nu e sfârşitul timpului, ci relaţia fiecărei clipe, fiecărui *kairos*, cu sfârşitul timpului şi cu eternitatea." (Agamben 2012, 58). Dacă Robert Fähmel fiul, din *Partida de biliard de la ora nouă şi jumătate,* romanul lui Heinrich Böll, întrerupe istoria prin dinamitarea catedralei ridicate de tatăl său, subiectul din *Ferestre zidite* distruge cronologia prin dislocarea frontierelor dintre evenimente (reale sau imaginare) şi prin inserarea „timpului-acum" (Benjamin 2002, 200), singurul care cuprinde frământările raţiunii şi volutele (adesea infernale ale) visului. Amânarea, aşteptarea şi „starea de excepţie" care definesc personajul-narator îl includ în galeria profilelor crepusculare, pentru care suspendarea istoriei condiţionează restituirea mesianică a trecutului. Însă continuitatea temporală nu implică înşirarea omogenă a istoriei (în accepţiunea de tradiţie sau depozit de artefacte), ci dislocare, deplasare şi restructurare neîntrerupt reluată, în sensul dat de Walter Benjamin „manevrei dure" (Benjamin 2002, 202) în istoria înţeleasă ca sediment. În *Ferestrele zidite*, etosul aşteptării balansează între căutarea exaltată (care îl apropie oarecum de *Omul fără însuşiri* al lui Robert Musil) şi aşteptarea epuizată (din proza lui Kafka). Personaje crepusculare trăiesc, de pe poziţii diferite, „starea de excepţie" – condiţia de exil (mesianică) a aşteptării. După cum îl defineşte Giorgio Agamben, exilul presupune excludere şi, totodată, includere. (Agamben 2008, 92). Îndepărtare şi captivitate. Mai precis, implică puterea de a se menţine în relaţie cu ceva presupus a fi lipsit de relaţie (Agamben 2006, 92), inclusiv cu rătăcirile spaţiale (reflectate în nomadismul clovnului din romanul lui Böll, *Opiniile unui clovn*) sau multidimensionale (ca în *Ferestre zidite*).

Menţinerea relaţiei interumane, ca principiu ce animă mecanismele conştiinţei şi ale afectului, fără ca aceasta să aibă un corespondent real la nivel social (interpersonal), se justifică convingător dacă luăm în considerare firele care îl leagă pe povestitor de Kati sau de atrăgătoarea necunoscută. Potrivit naratologiei afective, aceste personaje îndeplinesc rolul de figură declanşatoare de emoţii[1]. Disfuncţionalitatea relaţiilor interumane generează, la rândul lor, emoţii care creionează imagini şi care au, totodată, un rol funcţional în construcţia naraţiunii, organizând-o într-o formulă care nu pretinde

[1] Conceptul este explicat şi justificat de Per Thomas Andersen, *Story and Emotion: A Study in Affective Narratology* (2016, 45).

o continuitate la suprafaţa povestirii. Dimpotrivă, amplifică hazardul prin intervenţia memoriei şi a emoţiei care înşiruie, subiectiv, spaţii, obiecte, personaje şi întâmplări. Transpuse într-o naraţiune fluidă, incertitudinea ontologică şi explorarea identitară nu pot fi despărţite de angrenajul analitic al romanului, constituit de precumpănirea imagistică a reprezentărilor conştiinţei. Prin imaginile intermitente ale lumii şi prin deşirarea limitelor care separă realitatea de vis, perspectiva narativă regăsită la Alexandru Vona nu este doar discontinuă şi ambiguă, ci rămâne întotdeauna şi reflexivă.

Cu conştiinţa inanităţii, domnia irealităţii şi cu dezinvoltura cortegiului tehnic care îl străbat (memorie involuntară, fluxul bizar al conştiinţei, legături insolite între imagini cu efect sinestezic), romanul lui Alexandru Vona a fost situat de exegeţi în descendenţa lui Proust, Kafka şi Rilke, în proximitatea lui Max Blecher şi Constantin Fântâneru, dar şi ca precursor al lui Alain Robbe-Grillet. Retractil şi vulnerabil, amestec de luciditate hieratică şi de elan oniric, de însufleţire analitică şi iremediabilă devitalizare, de solitudine marginală şi apartenenţă la mănunchiul personajelor (iremediabil) vulnerate din literatura modernă europeană, subiectul-narator din *Ferestrele zidite* (mai mult spectral decât individualizat) e încărcat de magnetismul contradicţiilor care se determină reciproc – atribut al spiritului care animă, în principal, romanul central-european. Dar, dincolo de orice determinante, romanul lui Vona merită să fie redescoperit şi recunoscut ca aparţinând liniei de forţă a prozei din prima jumătate a celui de-al XX-lea veac.

Referințe bibliografice

***, *Bloom's Taxonomy Revised*, disponibil online la http://thepeakperformancecenter.com/educational-learning/thinking/blooms-taxonomy/blooms-taxonomy-revised/, ultima accesare la 9 iunie 2019.

Agamben, Giorgio. 2006. *Homo Sacer. Puterea suverană şi viaţa nudă*. Traducere de Alexandru Cistelecan. Cluj-Napoca: Editura Ideea Design&Print.

Agamben, Giorgio. 2008. *Starea de excepţie. Homo Sacer, II, 1.* Traducere de Alexandru Cistelecan. Cluj-Napoca: Editura Ideea Design&Print.

Agamben, Giorgio. 2012. *Prietenul şi alte eseuri*. Traducere de Vlad Russo. Bucureşti: Editura Humanitas.

Andersen, Per Thomas. 2016. *Story and Emotion: A Study in Affective Narratology*. Translated by Marte Hult. Universitetsforlaget.

Barthes, Roland. 2005. *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*. Traducere de Virgil Mleşniţă. Bucureşti: Editura Ideea Design & Print.

Baudrillard, Jean. 1996. *Sistemul obiectelor*. Traducere de Horia Lazăr. Cluj-Napoca: Editura Echinox.

Benjamin, Walter. 2002. *Iluminări*. Traducere de Catrinel Pleşu. Cluj-Napoca: Ideea Design&Print.

Bourdieu, Pierre. 2012. *Limbaj şi putere simbolică*. Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu. Studiu introductiv de John B. Thompson. Traducere din limba engleză de Laura Albulescu. Bucureşti: Editura Art.

Bourdieu, Pierre. 1998. *Regulile artei*. Traducere de Bogdan Ghiu şi Toader Saulea. Bucureşti: Editura Univers.

Butler, Judith. 2012. *Can one lead a good life in a bad life?*, Adorno Prize Lecture, https://communiteam.eu/sites/default/files/media/mediatheque/butler_adorno_prize.pdf, ultima accesare la 9 iunie 2019.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 2007. *Kafka. Pentru o literatură minoră*. Traducere şi postfaţă de Bogdan Ghiu. Bucureşti: Editura ART.

Glăvan, Gabriela. 2017. *Revizitări moderne. Povestirile lui Kafka*. Timişoara: Editura Universităţii de Vest.
Gracq, Julien. 2010. *La Forme d'une ville*. Paris: José Corti.
Manolescu, Florin. 2014. *Scriitori români în exil. Literatura de sertar a exilului. Alexandru Vona*, în „Viaţa românească", CIX, nr. 1-2, p. 40-46.
Moretti, Franco. 2007. *Maps, Graphs, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London/New York: Verso.
Moretti, Franco. 2009. *Atlas of the European Novel*, 1800-1900, London/New York: Verso.
Pamfil, Alina. 1993. *Spaţialitate şi temporalitate, Eseu despre romanul românesc interbelic*. Cluj-Napoca: Editura Dacopress.
Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre,* Paris: Seuil.
Strauss, Nina Pelikan. 1996. *Transforming Franz Kafka's Metamorphosis*, în Franz Kafka, *The Metamorphosis*, edited by Stanley Corngolg. New York: W.W. Norton & Company, p. 126-140.
Volvey, Anna. 2012. *How to get in(to) Touch. Towards a Haptic Regime of Knowledge in Geography,* in Mark Paterson, Martin Dodge (eds.), *Toching Space, Placing Touch*, London&New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
Vona, Alexandru. 2001. *Ferestrele zidite.* Ediţie definitivă, revăzută şi corectată. București: EST – Samuel Tastet Éditeur.
Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticism: real and fictional spaces*. Translated by Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan, St. Martin's Press, LLC.

Nicolae BOBARU
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Elemente ale imaginarului marin spaniol și portughez în romanul postmodern românesc

Abstract: (*Elements of the Spanish and Portuguese Maritime Imaginary in the Romanian Postmodernist Novel*) The sea, sailing ships or modern vessels, conquistadors, explorers or pirates are just a few of the closely interconnected symbolic elements that are part of the paradigm of the maritime imaginary. Historical reality is one of the forms of the imaginary that fed the collective memory, but at the basis of the whole phenomenon there are myths, legends, fantasies or reveries, being most profound in the Anglo-American area since the 17th century. A similar case can be observed in the Iberic Peninsula, where Spain and Portugal, due to the overwhelming influence of their maritime power, which they had exercised over few centuries world wide, succeeded to get into the popular conciousness and to notably influence the literary space by means of maritime imaginary. In the current literary landscape, the emergence of novels such as *Mort în Patagonia (Dead in Patagonia)*, *Evanghelia după Araña (The Gospel of Araña)*, *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi (Marañon or the Real Story of Discovering the New World)* bring back the nautical themes to the Romanian reader's attention. Due to the postmodernist recuperation processes, one might consider that the 21st century literature still preserves the true naval craft in the collective memory, but responding to the current cultural contexts.

Keywords: *maritime imaginary*, *postmodernism*, *recycling*, *exotic*, *fiction*

Rezumat: Marea, corăbiile ori navele moderne, conchistadorii, exploratorii sau piraţii reprezintă doar câteva dintre elementele simbolice strâns interconectate care sunt parte integrantă a paradigmei imaginarului marin. Realitatea istorică este una dintre formele imaginarului ce a hrănit memoria colectivă, însă la baza întregului fenomen stau mituri, legende, fantasme ori reverii, având o manifestare mai accentuată în arealul anglo-american începând cu secolul al XVII-lea. Un caz similar a putut fi observat și în Peninsula Iberică, unde Spania și Portugalia, datorită influenței covârșitoare a puterii maritime pe care au exercitat-o de-a lungul câtorva secole la nivel mondial au reușit să pătrundă în conștiința populară și să exercite influențe notabile la nivel literar prin intermediul imaginarului maritim. În peisajul literar actual apariția unor romane ca *Mort în Patagonia*, *Evanghelia după Araña* și *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi* readuc în atenția publicului cititor din România temele marine. Datorită proceselor recuperatorii postmoderne se poate considera că literatura secolului al XXI-lea încă păstrează adevăratul meșteșug marinăresc, conservându-l în memoria colectivă, dar răspunzând contextelor culturale actuale.

Cuvinte-cheie: *imaginar marin*, *postmodernism*, *recuperare*, *exotism*, *ficțiune*

Imaginația omului este constituită în baza unei rețele complexe de legende și mituri. Structurile mitice, care reprezintă inseparabil și conținutul afectiv al unei culturi, sunt invariante traiectorii antropologice, reprezentând subiecte mitologice care se înscriu în cadrul mai larg al legendelor continentului și al civilizației omenirii. Analiza imaginarului se poate orienta, pe de o parte, către studierea trecutului, însă, pe de altă

parte, poate fi dedicat și prezentului, permițându-ne să trasăm contururi viitorului la nivel social. Metoda observației sociale contribuie la monitorizarea evoluției conștiinței colective deoarece cultura tradițională are o bază permanentă și cu siguranță asigură stabilitatea socială în ceea ce privește valorile, etica și morala. Sociologia imaginarului este, prin urmare, o scânteie în raport cu raționalitatea, pentru că demonstrează uniunea dintre cunoașterea rațională și cea imaginară.

De altfel, fantasticul a sedus din totdeauna mintea omului. În Evul Mediu omul era îngrozit de nemărginirea oceanelor, iar acest sentiment s-a reflectat în povestirile fantasmagorice despre mări și oceane, abis și monstruozități acvatice, conturând un bogat patrimoniu cultural-literar ce va fi augmentat și remodelat constant. De pildă, imaginarul maritim dezvoltat în atmosfera Renașterii evidențiază poziția omului în fața naturii și a divinității. Acest tip de imaginație cu natura antropocentrică a stimulat iluziile și visarea, observându-se o evoluție a valorilor culturale de la alegoria creștină la relansarea mitologiei clasice. Dacă alegoria creștină cuprindea concepte abstracte, cum ar fi virtutea sau viciile, întoarcerea la mitologia clasică a adus în prim plan entuziasmul pentru natură, repopularea mărilor cu sirene, monștri și zei (Pedrosa, Gude 2009, 201). Gândirea renascentistă avea să se îndrepte așadar către viața pământească în locul misticului medieval. Entuziasmul intelectual umanist a subminat cultura medievală în raport cu transcendentalismul. Viața socială cunoaște acum o îmbunătățire, contribuind astfel și la dezvoltarea simțului artistic și a imaginației. Literatura ajunge să atingă și tema marină, aparând chiar și clișee literare precum: marinarul laș, marinarul erou, comandantul strict, marinarul visător, doamne care-și trădează soții, preoți nobili care călătoresc pe mare pentru a propovădui creștinismul ori nobili care-și poartă bătăliile pe ape și se întorc glorioși acasă.

Mitul mării sau al oceanului întunecat se spulberă astfel treptat. Realitatea se suprapune fanteziei, iar istoriografia secolelor XVI-XVIII este strâns legată de marile descoperiri geografice. Marii navigatori, oameni de geniu și plini de ambiție și curaj, care au contribuit la expansiunea puterilor europene în Lumea Nouă, ajung să fie profund admirați și nu a durat multă vreme până când literatura a preluat și fixat profilul acestor eroi. Câteva nume mari care străbat istoria și literatura nautică sunt: Cristofor Columb, Vasco da Gama (descoperitorul Indiei), Fernando Magellan (primul european care a navigat în Oceanul Pacific și care a inițiat o expediție în jurul lumii), Hernán Cortés (a cucerit Mexicul pentru regii Spaniei și a construit Ciudad de México pe ruinele orașului aztec), Bartolomeu Dias (a descoperit Capul Bunei Speranțe) și, nu în ultimul rând, Amerigo Vespucci (a ajuns primul în Brazilia, Uruguay și Argentina și a înțeles că noul continent era altul decât crezuse Cristofor Columb).

Marile descoperiri ilustrează în literatură o uniune între imaginarul marin, tradiție și tehnicile moderne de navigație. Frica de nemărginit fusese învinsă, însă ea a continuat să existe în mentalitățile populațiilor costiere, învățând să trăiască cu ea și creând o conexiune unică ce a căpătat forme impresionante în literatura universală. De asemenea, marile descoperiri ale lumii au marcat o anumită etapă la nivel psihosocial a imaginarului maritim, prin care anumite elemente au suferit o metamorfoză radicală,

determinând, la rândul lor, puterea imaginarului. Este totuși necesar să se sublinieze că această facultate psiho-logico-imaginară este caracteristică tuturor epocilor care au contribuit la construcția imaginarului marin.

Literatura, prin producția sa de imagini, este o oglindă care reflectă viața și evoluția omului în societate în încercarea sa de a-și înțelege propria menire. Împletirea marilor evenimente istorice cu anumite segmente mitice se poate observa cu ușurință chiar și în cazul imaginarului marin. Astfel, se poate crea un lanț de imagini și simboluri marine care se succed reciproc, permițându-ne să construim o adevărată traiectorie a reprezentărilor marine.

Din varii motive, pirateria, spre exemplu – care este un alt element constitutiv al imaginarului nautic – a captivat din totdeauna pe cei tineri, bărbați sau femei deopotrivă. Viața unui pirat oferea perspectiva unei existențe trăite în deplină libertate, însă era o libertate relativă deoarece majoritatea piraților erau căutați de autorități. Datorită faptului că nu se mai poate face o delimitare clară între ficțiunile romanțate având în centru pirați și adevărata lor viață, este greu să ne imaginăm că, în fapt, cine alegea viața de pirat alegea o viață cruntă, plină de violență, sărăcie, mizerie și de foarte multe ori scurtă (Jeans 2004, 227).

De asemenea, călătoria cu vaporul a oferit popoarelor maritime șansa la inițiere, cunoaștere și, prin urmare, la putere. Astăzi, în cadrul științelor umaniste, se pot clasifica și interpreta diverse mituri, legende, superstiții ori simboluri pentru a trasa o traiectorie antropologică care să permită la rândul său analiza credințelor și obiceiurilor unui popor. De aici se poate concluziona că miturile și istoria deconstruiesc imaginarul marin pentru a-l reconstrui ulterior.

Nu se poate spune că imaginarul marin s-a născut în epoca de aur a descoperirilor geografice ori în cea a pirateriei. Însă apariția imaginarului marin la nivel cultural cu întregul său arsenal de arhetipuri acceptate la nivel social explică uniunea dintre om și mare, care datează din cele mai vechi timpuri. Astfel imaginarul poate fi considerat în acest sens un vector social. Pentru a exista un imaginar comun trebuie să existe o înțelegere comună a simbolurilor. De aceea găsim și redescoperim în istoria umană figurile cele mai importante ale *muzeului imaginar*: gigantul, monstrul, fantoma, diavolul, piratul, sirena, dragonul etc. Ce variază este proiecția semantică pe care le-o oferim la un moment dat. Miturile, legendele și credințele ne dezvăluie o imaginație care ne permite să înțelegem sensul existenței.

Faptul că reprezentarea marinului în literatură însoțește metamorfozele sociale și culturale este demonstrat și în secolele ce urmează marilor descoperiri geografice. Evoluția tehnică și puternica industrializare au pătruns și în domeniul transporturilor maritime și au avut drept consecințe creșterea siguranței navelor și specializarea navelor în funcție de obiectivul lor, conducând la transformarea activităților ce țineau de marinărie în procese de rutină, și astfel contribuind la dispariția artei în sine, în zilele noastre găsindu-se foarte puțini marinari calificați care să fie capabili să demonstreze abilitățile necesare pentru a face câteva noduri marinărești. Odată cu dispariția meșteșugului, marinarul și-a pierdut prestigiul cultural. Literatura nautică, deși a

cunoscut destule capodopere la nivel universal chiar și în secolul al XX-lea, și în ciuda faptului că se consideră de către unii că Joseph Conrad ar fi ultimul autor de literatură nautică autentică, pare să celebreze în zilele noastre o artă ce este pierdută în trecutul său istoric glorios.

Totuși, postmodernitatea lansează o remitologizare a lumii, o reevaluare a vieții de zi cu zi, iar formele sociale ale vieții obișnuite pot fi puse în paralel cu formele arhaice simbolice. Prin gândirea postmodernă și noua sa atitudine față de aspectele sociale ale imaginarului, s-a ajuns la o gândire de tip dinamic. Tocmai datorită recuperării tematicii marine și a imaginarului său aferent, se poate considera că literatura secolului al XXI-lea încă păstrează adevăratul meșteșug marinăresc, conservându-l în memoria colectivă, răspunzând contextelor culturale actuale. Ficțiunile nautice postmoderne nu doar dublează vechile teme marine din literaturile secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea și elemente ale imaginarului marin spaniol și portughez, ci jonglează cu granițele dintre real și ficțiune ținând cont de nevoile publicului ce pare a fi în mare măsură influențat de marea industrializare și de fenomenul de globalizare resimțit chiar și la nivelul literaturii. Putem numai să sperăm din pozițiile noastre de cititori că literatura nu va renunța la imaginarul marin, deoarece, așa cum Michel Foucault spunea: „în civilizațiile fără nave, visele dispar, spionajul înlocuiește aventura, și poliția ia locul piraților." (Foucault 1994, 762).

Marea sau oceanul au constituit, așadar, dintotdeauna un material abundent, extrem de bogat, practic inepuizabil pentru scriitori. Până astăzi, după mai bine de jumătate de mileniu de la istoricele expediții ale lui Cristofor Columb, tema a rămas la fel de actuală, iar curiozitatea cititorului încă dăinuie. Vechile expediții întreprinse de Marco Polo, Vasco da Gama, Fernao da Magalhaes ori Cristofor Columb pe mare constituie, așadar, un material inepuizabil pentru autorii de romane chiar și în prezent. Însă, în literatura română, imaginarul marin are puține date de referință, începând cu câteva mențiuni legate de problemele politico-militare ruso-turce în cronicile lui Neculce și Greceanu (Romilă 2015, 129) și mai târziu în biografia lui Ion Ghica. Mai pregnant, imaginarul și elementele sale constitutive apar pentru prima dată în proza lui Jean Bart, care rămâne cunoscut în istoria literaturii române cu trei titluri: *Jurnal de bord* (1896), *Schițe marine* (1901, 1928) și *Europolis* (1933). Trebuie, mai apoi, menționat Matila Ghyka care a urmat cursurile Școlii Navale de la Brest și care a alocat nenumărate pagini în memoriile sale primei călătorii pe care a efectuat-o „ca aspirant pe o fregată cu care a cutreierat Atlanticul, făcând escale pline de nebunii inocente" (Anghelescu 2015, 247) în Canare, în Africa, în Insulele Antile și în Azore. Panait Istrati este un alt nume demn de menționat, care a rămas în literatura noastră prin schițele sale marine, cutreierând Mediterana, și care s-a ambarcat în primul său voiaj pe o navă cu ajutorul unui fochist care fusese impresionat de exaltarea de care dădea dovadă Istrati când spunea că dorea să ajungă la Alexandria în Egipt. Mihai Tican (1893-1967) a fost un aventurier care a călătorit în America de Sud și în Africa, dar care ne-a lăsat și o carte, intitulată *Icoane dunărene* (1933), în care rememorează călătorii prin localități aflate pe malul Dunării (Anghelescu 2015, 251-254). Însă una

dintre cele mai gustate cărți, care a bucurat generații întregi de tineri în epoca socialistă (Romilă 2015, 117), rămâne romanul *Toate pânzele sus!* (1954) al lui Radu Tudoran.

Proze precum cele ale lui Radu Theodoru (*Corsarul*, 1984), Radu Valentin (*Jean Bart*, 1967), Vasile Nedelcu (*Drum spre puntea de comandă*, 1986), Mircea Novac (*Povestiri din Atlanticul de Sud*, 1990), Bogdan Hrib (*Somalia, mon amour*, 2009) sau Monica Ramirez (*Kit Black*, 2011) reprezintă câteva titluri ale unei literaturi lipsite de consistență estetică ce nu are mijloacele necesare pentru a rămâne în conștiința publicului cititor.

O cu totul altă perspectivă a imaginarului marin se conturează în proze mai recente din spațiul românesc, iar trei exemple edificatoare în acest sens sunt romanul lui Daniel Vighi – *Mort în Patagonia*, romanul lui Nicolae Strâmbeanu – *Evanghelia după Araña* și *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi* – roman aparținând Ruxandrei Ivăncescu. Dacă cel dintâi text relatează o călătorie în cheie postmodernă a unor bănățeni ce își intersectează cărările narative cu personaje istorice precum Sir Francis Drake, Magellan cu a sa Armada de Molluca sau chiar cu Cristóbal Colón, romanul lui Nicolae Strâmbeanu este unul de aventuri, care îl are drept erou central pe Joaquín Araña, dar unde îi întâlnim și pe conchistadorii Bartolomé Torres, Giacomo Ricco, Cristóbal Colón și Martín Alonso Pinzón, cât și pe piratul Barbarossa. În același timp, Ivăncescu încearcă o demitizare a mitului descoperii Americii. Chiar dacă literatura română nu abundă în proze de aventuri maritime autentice, cele trei romane postmoderne mai sus amintite reprezintă apariții exotice în proza românească actuală, fiind toate, într-un grad mai mic sau mai mare, metaficțiuni istoriografice, așa cum este acest concept prezentat de Linda Hutcheon, bazate pe intrigi ce-și au rădăcinile în istoriile altor popoare europene.

În peisajul literar contemporan, așadar, aceste trei romane readuc în atenția cititorilor temele marine. Folosind tehnici postmoderne, acestea se detașează în mod evident de cele câteva ficțiuni nautice ale secolului trecut. În ele se regăsesc elemente ale imaginarului marin, cum ar fi diverse tipuri de corăbii, comori, pirați, conchistadori ori insule exotice. Reciclarea subiectelor, a tematicii, dar și a elementelor ce țin de imaginarul marin ne readuce în atenție ficțiunea nautică. Toate acestea prezintă un real potențial de recuperare chiar și în literatura noastră, chiar dacă operele ce au la bază elementele acestui imaginar sunt construite în mare măsură pe scheletul unor teme preluate din istoria marilor puteri maritime și din literatura universală.

Nicolae Strâmbeanu, spre exemplu, se folosește în *Evanghelia după Araña* de tehnica postmodernă a pastișării aplicată pe formula narativă a romanului picaresc, combinând elementele metaficțiunii istoriografice (Hutcheon 2002, 173), trăsături ale neomodernismului baroc și intertextualitatea postmodernă, având ca hipotext capodopera lui Cervantes – *Don Quijote de la Mancha*. Acțiunea romanului îl are în centrul său pe castilianul Joaquin Araña, care este un fel de menestrel, fiind plasată în secolul al XVI-lea, epoca marilor traversade oceanice și a uimitoarelor descoperiri geografice întreprinse de marile puteri europene, însă evenimentele povestite în roman

stau cumva în umbra celor mai mari nume din istoria navigației maritime: Magellan, Columb, Quijada, Pinzón, Cortés, Núñez, Da Gama, El Cano.

Elementele fundamentale ale imaginarului marin sunt ușor de circumscris în romanul *Evanghelia după Araña* al lui Nicolae Strâmbeanu. Marea, plaja, diverse tipuri de corăbii, piraţi, conchistadori, atacuri pe mare, naufragiul, toate își găsesc locul în acest volum. Imaginarul marin pirateresc este poate cel mai bine reprezentat în acest roman, fiind presărat cu imagini care vorbesc despre atacuri piratерești, fie amintind de piraţi cunoscuți:

> Asta fără a mai socoti desele înfruntări cu piraţii din Marea Interioară. Cel puțin unuia *Barba Roja*, creștin vândut sectanților lui Mohamed, după cum se spunea, i se dusese duhul pentru cât era de fioros. Ba stau și mă gândesc dacă atunci, în vremea fugii mele, se împlinise sau nu anul de când dovedise atâta neobrăzare încât *pusese gabja pe navele Sfântului Părinte chiar în portul Ostiei*, ori pe unde vor fi fost ele. (Strâmbeanu 2017, 27-28).

Ambarcațiunile de tot felul apar și ele în diferite episoade pe parcursul romanului, astfel că întâlnim la tot pasul galere genoveze, caravele, caraca, galeasa ori barcasele: „Tocmai acostase o *galeră* genoveză și câinii de soldați puseră gabja pe ei ca să-i lege la vâsle” (Strâmbeanu 2017, 41); „São Miguel era o caravelă de numai o sută de *tone scurte*” (Strâmbeanu 2017, 59) ori „Căpitanul galerei era Pier-Paolo Mocenigo, frate bun cu Giovanni Mocenigo, pe atunci doge al Veneției.” (Strâmbeanu 2017, 51).

Conchistadori și mari navigatori ce și-au lăsat urmele în istoria navigației și a descoperirilor geografice își găsesc locul între paginile volumului lui Nicolae Strâmbeanu, astfel că eroul său picaresc postmodern trăiește fel și fel de aventuri, intersectându-și destinul cu unii precum: Giacomo Ricco, Cristóbal Colón, Martin Alonso Pinzón, Ludovico di Varthema, Diego Lopes de Sequeira, Bartolomeu Dias, Vicente Pegado, Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama ori Fernando Magellan. Având conchistadori, piraţi și aventuri pe mare, din roman nu puteau lipsi bătăliile pe mare, care constituie un alt element al imaginarului marin:

> Cum se făcuse însă ca vântul cam nărăvaș să smucească tocmai atunci randa și verbaforii, Flor do Mar călări valul de sub ea și când se ridică pe coamă trimise o găluşcă din gura Ghiulelei din Diu. Lovitura se dovedi năprasnică. Unul din barcase se duse la fund cu atâta grabă, că nemernicii nici nu apucaseră să se pișe pe ei de frică. (Strâmbeanu 2017, 87).

Prin Daniel Vighi și al său roman *Mort în Patagonia*, apărut în 2017, literatura română cu tematică marină capătă o altă dimensiune. Poporul român nu a avut nici spirit de aventură și nici nu a avut puterea colonizatoare a altor state, astfel că aventura și călătoria, fie ea pe uscat ori pe mare, nu au reușit să producă opere care să fie suficient de puternice și care să fie incluse în canonul literar autohton, dar prin faptul că Daniel Vighi stăpânește cu rigurozitate și măiestrie mecanismele literare postmoderne, prin

fina cunoaștere a limbii române, prin jocul formelor și prin asumarea unui limbaj tehnic adecvat, romanul său capătă o poziție exemplară în șirul destul de scurt al prozelor marine din literatura română.

Romanul său reprezintă o călătorie imaginară, fiind o fantezie postmodernă asumată, concentrându-se pe descrierea unei lumi aflate în disoluție. Poate fi vorba de genocidul populației ona din Patagonia, al băștinașilor selknam, dar și moartea cumplită a coloniștilor debarcați în lumea inospitalieră din Țara de Foc în anul 1555. Dar la fel de bine poate fi vorba despre dispariția lumii din Radna (Lipova) așa cum o știa autorul din copilărie. Însă poate fi vorba și despre moartea literaturii și a lecturii ca proces de cunoaștere și explorare, lucruri pe care autorul încearcă să le aducă în atenția studenților săi în timpul seminariilor din sala 201 de la Litere.

Textul are trei repere de bază: celebrul roman *Moby-Dick* al lui Herman Melville, *Toate pânzele sus!* al lui Radu Tudoran și marele galion al literaturii universale, condus de Miguel de Cervantes – *Ingeniosul hidalg Don Quijote de la Mancha*.

Pe unul dintre substraturile narative Daniel Vighi abordează motivul călătoriei. În romanul său, călătoria – care este considerată o alegorie pentru evoluția omului prin viață – este un proces imaginar realizat prin lectură, iar autorul inserează cu bună știință în paginile cărții recomandări de lectură pentru studenți, actul lecturii fiind considerat o formă de cunoaștere.

În *Mort în Patagonia*, prozatorul se folosește de elemente aparținând imaginarului marin pentru a construi universul călătoriei prin lumea cărților pentru studenții de la Facultatea de Litere:

> Vedeți bine că vândrăleala din romanul de față este și una prin cuvinte, nu doar prin istorii și ținuturi. Și, cum singura posibilitate de a vândrăli prin lume pe care o are la îndemână Ahabu este cetitul la vreme de seară, chiar asta se va petrece în romanul de față: o expediție prin vândrăleala lecturii. Cititorul-vândraș (citește explorator) ajunge oriunde în spațiu și timp. Doar el și doar așa. Pe de altă parte, ca să fie expediția mai ușoară pentru cititorii-expediționari-vândrălăi, ne-am permis un jurnal de bord ca să putem explica ruta, dificultățile navigației sau starea meteo și vizibilitatea. Toate astea pentru ca navigația să decurgă în bune condițiuni. Așadar, vânt la pupa, vândrași-cititori! (Vighi 2017, 12).

Cititorul-vândraș navighează la bordul goeletei „Speranța” sub comanda Căpitanului Ahabu și alături de timonierul Ishmael-Macek, harponierul Henteș Paia, marinarul de cart Isăilă, nostromul Păntălie, cambuzierul Mermelegu, dar și alături de conchistadorii Magellan, Columb și Pedro de Gamboa.

Lexicul marinăresc, rutele de navigație folosite de către conchistadori și nenumăratele tipuri de ambarcațiuni pe care Daniel Vighi le utilizează în *vândrăleala* literară sunt doar câteva elemente ale imaginarului marin care se delimitează în roman într-un univers de sine stătător, dar care dă și o configurație mai tehnică romanului și care de multe ori îngreunează lectura acestuia:

„Pentru ca lucrurile să apuce pe o cale de navigație cât mai la îndemâna cititorilor-vândrași-navigatori, iau cuvântul nostromul Pântălie și cambuzierul Mermelegu, ca de obicei în asemenea momente de seminar, fie că se țin pe duneta goeletei Speranța, cu care vor naviga spre Patagonia, fie în sala 201 de la etajul al doilea, care este, la urma urmelor, același loc, sau topos, cum obișnuiesc să spună meșterii filologi-mateloți." (Vighi 2017, 17).

Caravela militară, fregata, galionul, catamaranul, velierul, caravela, goeleta ori luntrița sunt ambarcațiuni maritime aparținând imaginarului marin, pe care autorul le folosește drept referințe bibliografice pentru studenți, dar în același timp acestea fac parte din discursul narativ:

Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés cu trirema *La Historia general de las Indias*; apoi brirema *Historia general de las Indias (...) y La conquista de Mexico, y de la Nueva España* sub comanda încercatului lup de mare Francisco López de Gómara; mai apoi, desigur, galionul impozant *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, în care cucernicul vlădică Bartolomé de Las Casas acuză pe nedrept omorurile de care au avut parte popoarele Mării Ocean. Același harnic *Bester Historike*r nu uită nici de catamaranul *Istoria descoperirii și cuceririi Americii* (Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979) cu pilotul Francisco Morales Padrón la cârmă. (Vighi 2017, 132).

Romanul lui Daniel Vighi se constituie într-un adevărat dicționar tehnic de termeni marinărești, mulți dintre aceștia fiind explicați direct în text de către „domnișoara Somogyi Aladárné, decedată cu criptă privată în cimitirul catolic de la Radna, imediat în dreapta la intrare, textualistă, etimoloagă și lexicografă." (Vighi 2017, 24). Alteori explicațiile sunt plasate drept note de subsol, care, la fel, încetinesc procesul lecturii.

De la un text ce abordează inclusiv sfera actualității, ne întoarcem la epoca marilor descoperiri cu *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi* (2008), un roman postmodern prin care autoarea a încercat să refacă, din punct de vedere narativ și discursiv, atmosfera secolului al XVI-lea în Spania, putând fi amplasat între picaresc și roman de aventuri ce au loc peste mări și țări. Pe lângă elementele evidente ce aparțin imaginarului marin – figura conchistadorului, piratii, ambarcațiunile cu vele din vremea aceea – romanul este presărat cu personaje cu precum doña Ana și fiica sa, Ileana.

Ca primă observație, am putea spune că ficțiunea Ruxandrei Ivăncescu vorbește despre adevărata descoperire a Americii, care nu îi este atribuită lui Columb, acesta asumându-și meritele altora – ale fraților Martin și Vicente Pinzón, ale lui de la Cosa, Peralonso Niño și Pierre Leroux:

Dornic să împace pe toată lumea, don Carlos recunoscu atât meritele fraților Pinzón, ale lui de la Cosa, cât și pe ale lui Cristóbal Colón. Astfel încât însemnele înaltului Ordin

> Lâna de Aur sfârșiră prin a împodobi mormintele celor doi temerari Argonauți, Amirali ai Mării-Ocean: al lui Martin Pinzón și al lui Cristóbal Colón. (Ivăncescu 2008, 725).

Cititorii sunt atrași de ingredientele atent alese care asigură succesul rețetei romanești, îmbinând picarescul și aventurile relatate în stilul povestirii tradiționale. Intriga romanului este una bogată, fiind presărată cu trădări, urmăriri, travestiuri, lupte pe viață și pe moarte între bande de pirați, otrăviri, spânzurători ori iubiri interzise:

> Omul e spaniol. Se numește Martin Alonso Pinzón. E un marinar iscusit și un om de nădejde. Era prieten cu Jean Cousin. El și fratele lui ne-au salvat viața odată când am fost atacați de pirați. Fratele lui don Martin, Vicente, s-a ales cu o lovitură de sabie între sprâncene după acea tărășenie piraterească. După cum vezi, Louis, marinarii se ajută între ei, chiar dacă nu-s de același neam. Puteau să ne lase pradă piraților și să plece mai departe, bucuroși să scape ei cu bine. Da' nu. Deși puteau să-și piardă încărcătura bogată și, mai mult, puteau să-și lase viețile în mâinile piraților, ne-au ajutat. Și s-au luptat vitejește spaniolii, până când i-au pus pe fugă pe blestemații de pirați. (Ivăncescu 2008, 23-24).

Romanul are un dublu sens, geografic și spiritual, redând călătoria întreprinsă de Louis Dunois. Firele complicate ale ficțiunii se întrepătrund, construind, am putea spune, o epopee postmodernă, ascunzând sensuri multiple. Descoperirea Lumii Noi a pus bazele identității lumii prezente și a declanșat una dintre cele mai problematice teme ale modernității – raporturile dintre cuceritori și cuceriți, dintre identitate și alteritate.

Ruxandra Ivăncescu răstoarnă, prin intermediul ficțiunii sale, în mod abil, perspectiva istorică. Mitul este astfel demitizat. Povestea labirintică nu urmează firul istoriei, ci se abate de la aceasta aducând în prim plan o lume ce nu mai este centrată pe figurile solemne și mitizate de omenire pe parcursul a câtorva secole. Dar oricât de detaliate și de bine documentate sunt aceste noi descoperiri, miturile rămân de neclintit. Trecutul oferă posibilitatea apariției impostorilor postmoderni, prin intermediul ficțiunii, însă povestea asimilată și asumată de memoria colectivă este cea care va rămâne în memoria culturală.

Din punct de vedere istoriografic, despre Cristofor Columb (Pedrosa, Gude 2009, 145-149) s-a scris și s-a dezbătut mai mult decât despre oricare alt navigator. Ignorând faptul că este foarte posibil ca el să nu fi fost primul european care să fi ajuns în America, este sigur totuși că cele patru voiaje întreprinse de către acesta în 1492, 1493, 1498 și 1502 au condus în mod direct nu doar la colonizarea Americii, dar au și declanșat o lungă perioadă de hegemonie, lăcomie și violență din partea Spaniei, care a avut drept consecință distrugerea unor întregi populații de băștinași din Caraibe și America.

Prima sa expediție a demarat pe 3 august 1492 din Palos. Plecând cu trei veliere, prima debarcare a fost pe o insulă pe care el a botezat-o San Salvador, ce este azi numită Watlings Island și care face parte din grupul de insule Bahamas. Acolo au fost

întâmpinați de populația arawak pe care el i-a numit *indieni* crezând că a descoperit Indiile Orientale. Folosind un localnic arawac drept pilot, a descoperit după câteva zile Cuba și Hispaniola (la început numită La Isla Española). S-au întors către Spania, unde au fost primiți cu onoruri, iar Ferdinand și Isabella au decis să acopere cheltuielile pentru o a doua expediție în scopul de a explora mai bine zona. A doua expediție a fost formată din șaptesprezece nave și a început de la Cádiz în 25 septembrie 1493. În 3 noiembrie au ajuns în Antilele Mici de azi, unde au botezat insule pe care ajunseseră cu numele Dominica, deoarece ajunseseră acolo într-o zi de duminică. În apropiere de insula Santa Maria de Guadaloupe au dat peste populația numită *caribes,* care erau canibali. A urmat insula Puerto Rico, după care Columb a decis să se întoarcă în Navidad pe insula Hispaniola, unde nu îl aștepta însă nimeni, deoarece cei pe care îi lăsase acolo se omorâseră între ei pentru aur și femei. În următoarele câteva luni a inițiat scurte expediții și a descoperit Jamaica, nume care vine de la *Xaymaca* din limba populației arawak.

Cea de-a treia sa expediție a început la 30 mai 1498, iar pe 31 iulie descoperea Trinidad, numită așa posibil datorită celor trei culmi de dealuri, și cu doar câteva zile mai târziu ajungea în Peninsula Paria (în prezent Venezuela). A fost trimis forțat împreună cu fratele său înapoi la Cádiz de către viceregele Fracisco de Bobadilla și a fost întemnițat pentru mai multe săptămâni până ce regii Spaniei s-au decis să-l elibereze. A fost înlocuit și din funcția de guvernator al Indiilor de către Nicolás de Ovando și i s-a permis să-și pregătească cea de-a patra expediție. Columb a plecat din Cádiz cu patru caravele în 11 mai 1502 și după trei săptămâni a ajuns în Santo Domingo. S-a îndreptat către vest și a descoperit Honduras și Panama.

Deși neîmpăcat că nu a descoperit Indiile, istoria l-a pus la loc de cinste ca fiind cel ce a descoperit America și ca fiind unul dintre cei mai mari navigatori ai tuturor vremurilor. Așa cum mai târziu Ralph Waldo Emerson a spus în *Representative Men*, „Orice navă care ajunge în America și-a luat hărțile de la Columb." (Emerson 2010, 10).

Această scurtă relatare a evenimentelor istorice referitoare la expedițiile întreprinse de Columb, care sunt bine fixate în memoria colectivă prin intermediul izvoarelor istorice, ne face să înțelegem riscurile pe care și le asumă prozatoarea, căci „Noile povești dinspre prezent spre trecut nu pot schimba nimic fundamental." (Petraș 2013, 253). Astfel că romanul poate fi considerat o metaficțiune istoriografică cu o intrigă savuroasă, plină de picanterii și suspans, dar care nu schimbă adevărul istoric.

Până la apariția celor trei romane avute în discuție, literatura nautică din spațiul românesc nu permisese o confirmare a existenței sale ca specie de sine stătătoare, ci mai degrabă ca o subspecie a literaturii de călătorie sau a literaturii pentru copii și tineret, ambele incluziuni nefăcând altceva decât să-i scadă din importanța ce ar trebui să-i fie dată, chiar dacă ar fi vorba de o listă restrânsă de opere când vine vorba despre ea, căci în comparație cu istoria maritimă occidentală, cea locală este mult prea săracă în evenimente, iar poporul român nu și-a dezvoltat o vocație pentru călătorii sau aventuri pe mare, nici nu a avut rezultate importante în construcția de corăbii ori nave,

căci nu avusese ieșire directă la Marea Neagră până la includerea Dobrogei în Regatul României în urma Tratatului de la San Stefano din 3 martie 1878. Astfel că doar ficțiunea a putut să dea naștere piraților și aventurilor pe mare, compensând estetic și literar pentru restrânsa noastră istorie maritimă.

Cele trei proze postmoderne selectate contribuie, așadar, la dezvoltarea imaginarului marin, servind publicului cititor, prin intermediul poveștilor presărate cu aventuri, la cunoașterea libertății, la descoperirea de teritorii exotice și comori neasemuite, arătând că imaginarul marin prezintă un real potențial de recuperare, chiar și în literatura română, chiar dacă operele ce au la bază elementele acestui imaginar sunt construite în baza unor elemente împrumutate din marile culturi maritime europene.

Referințe bibliografice

Anghelescu, Mircea. 2015. *Lâna de aur: călătorii și călătoriile în literatura română*. București: Cartea Românească.

Durand, Gilbert. 1977. *Structurile antropologice ale imaginarului*. Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma. București: Editura Univers.

Emerson, Ralph Waldo. 2010. *Representative Men. Seven Lectures*. Springfield, MO: YOGeBooks.

Foucault, Michel. 1994. *Dits et écrits: 1954 – 1988*. Vol. IV (1980 – 1988). Paris: Éditions Gallimard.

Hutcheon, Linda. 1997. *Politica postmodernismului*. Traducere de Mircea Deac. București: Editura Univers.

Hutcheon, Linda. 2002. *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan Popescu. București: Editura Univers.

Ivăncescu, Ruxandra. 2008. *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi.* București: Cartea Românească.

Jeans, D. Peter. 2004. *Seafaring Lore and Legend: A Miscellany of Maritime Myth, Superstition, Fable, and Fact.* New York, NY: McGraw-Hill.

Pedrosa, José Manuel, Gude, José Luis Garrosa. 2009. *Mares congelados, mares cuajados, mares de arena: el héroe en movimiento contra la muerte paralizadora*, în François Delpech (éd.), *L'Imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 201-235.

Petraș, Irina. 2013. *Oglinda și drumul: prozatori contemporani*. București: Cartea Românească.

Romilă, G. Adrian. 2015. *Piraţi şi corăbii: incursiune într-un posibil imaginar al mării*. București: Cartea Românească.

Sîmbotin, Dan Gabriel. 2016. *Imaginarul: construcția și deconstrucția lumii*. Iași: Institutul European.

Strâmbeanu, Nicolae. 2017. *Evanghelia după Araña.* Iași: Polirom.

Vighi, Daniel. 2017. *Mort în Patagonia.* Iași: Polirom.

Oana BOC
(Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)

Metafora și instituirea sensului poetic. O privire dinspre și înspre Blaga

Abstract: (*The Metaphor and the Creation of Poetic Meaning. An Outlook from and towards Blaga*) Literary text interpretation from a poetic and stylistic perspective presupposes a functional approach aimed at identifying and interpreting the linguistic categories (as pre-textual units, already rendered within and through the idiomatic tradition) and the textual ways of establishing meaning, as well as the discovery of semantic functions beyond textual expression, which are geared towards a type of finality that is specific to literary textuality: the creation of poetic worlds. World-conceiving is, in fact, as Eugeniu Coşeriu reveals, the essential and intrinsic finality of poetry, the poetic finality. We are setting ourselves, in the present paper, with the task of presenting certain aspects to help disclose the essential role of the metaphor in instituting poetic meaning, not only at a syntagmatic level, as a literary device, but especially at a macro-textual level, as a global semantic strategy, as foreshadowed by the anthropological poetics, starting from Blaga's metaphorical functions. The poetic act creates its own referent during (and simultaneously to) the process of creation of meaning with poetic finality, by interrupting the primary organisation of the world rendered by language and by an individual and free reconfiguration of the world order, in an independent universe of discourse. And this is an essential metaphorical process wich is guided by the poetic principle of the transgression of the "ordinary system of meanings" into a different "ontological horizon", in Lucian Blaga's terms. Moreover, investigating the uniqueness presented by the discursive and textual techniques, that is to say, of the discursive form – which, in L. Blaga's vision, is in itself metaphorical – discloses the uniqueness of the poetic meaning and, implicitly, of the instituted poetic world, as we shall demonstrate in our paper.

Keywords: *metaphor*, *poetic meaning*, *universe of discourse*, *poetic finality*, *stylistics*

Rezumat: Interpretarea textului literar din perspectivă poetico-stilistică presupune o abordare funcțională care vizează atât identificarea și interpretarea categoriilor lingvistice (ca unități pre textuale, deja date în și prin tradiția idiomatică) și a modalităților textuale de instituire a sensului, cât și descoperirea funcțiilor semantice dincolo de expresia textuală, funcții care sunt orientate spre finalitatea specifică textualității literare, cea a creației de lumi poetice. Creația de lumi reprezintă, de fapt, așa cum arată Eugeniu Coșeriu, finalitatea esențială și intrinsecă a poeziei, finalitatea poetică. Ne propunem să prezentăm în lucrarea noastră câteva aspecte care să releve rolul esențial al metaforei în instituirea sensului poetic, nu doar la nivel sintagmatic, în calitate de figură de stil, ci mai ales, la nivel macrotextual, ca strategie semantică globală, așa cum prefigurează perspectiva poeticii antropologice, pornind de la funcțiile metaforice blagiene. Actul poetic este cel care instituie propriul referent, în cadrul (și concomitent) procesului creator de sens, prin suspendarea organizării primare a lumii date prin limbă şi printr-o reconfigurare proprie şi liberă a ordinii lumii, într-un univers de discurs autonom. Iar acest proces este unul esenţial metaforic, orientat de principiul poetic al transgresiunii „sistemului obişnuit de semnificaţii” într un alt „orizont ontologic”, în termenii lui Lucian Blaga. Investigarea unicității modalităților discursiv-textuale, adică a formei discursive – care este în viziunea lui L. Blaga ea însăși metaforică – relevă unicitatea sensului poetic și, implicit, a lumii poetice instituite, așa cum vom demonstra în lucrarea noastră.

Cuvinte-cheie: *metaforă*, *sens poetic*, *univers de discurs*, *finalitate poetică*, *stilistică*

1. Considerații generale

Obiectivul acestei prezentări este acela de a releva câteva aspecte din teoria blagiană asupra metaforei, pe care le consider importante în înţelegerea adecvată a textualităţii literare, înţelegere care ar trebui să ţină cont de următoarele aspecte de ordin general:

a. esenţa poeticului este creativitate absolută („subiectul absolut”[1] reinstituie, prin semnificatele limbii şi dincolo de ele, la nivelul sensului textual poetic, o nouă viziune a lumii[2] care reprezintă, de fapt, creaţia unei alte lumi: a lumii poetice, esențial metaforice);

b. locul şi finalitatea poeticului în raport cu ansamblul fenomenelor de limbaj relevă specificitatea și autonomia tipologică a textualității poetice (poeticul reprezintă, aşa cum argumentează Eugeniu Coşeriu, „locul manifestării plenare” a lingvisticului, „plenitudinea funcțională” a limbajului sau, altfel spus, actualizarea maximală a posibilităţilor de sens ale limbajului[3] şi astfel se pot evita perspective reducţioniste cum ar fi cea a limbajului poetic înţeles ca „deviere”, ca funcţie ornamentală sau ca funcție particulară printre altele, subordonată funcției generale comunicative, ca în teoria lui Jakobson);

c. dincolo de ‘expresia’ textului (care reprezintă doar un prim nivel semiotic) şi mai ales, pornind de la această expresie textuală, trebuie căutat şi reinstituit un conţinut specific care este sensul (prin care în textul literar se instituie o lume, *creaţia de lumi* fiind, de fapt, finalitatea specifică textului literar[4]).

Am sintetizat în aceste trei aspecte menționate și câteva dintre principiile teoretice generale oferite de lingvistica integrală elaborată de E. Coșeriu, principii care reprezintă, aşa cum am argumentat de mai multe ori[5], un fundal teoretic necesar în abordarea adecvată a textualității literare, din perspectiva poeticii și a stilisticii.

---

[1] În timp ce subiectul creator de limbaj este un „subiect relativ”, „un subiect între subiecte”, subiectul creator de poezie (de artă în general) este un subiect absolut, „unic, singur, în sine”, „dezlegat de relaţiile pe care le are” (Coşeriu 2004, 80), adică un subiect universal, care se raportează numai la ceea ce el a creat.

[2] Am discutat câteva aspecte referitoare la conceptul de *viziune a lumii* în poezie, în articolul *De la cuvânt la text. Poezia și viziunea lumii* (Boc 2018), unde am argumentat faptul că realitatea conceptualizată prin limbă este interiorizată și, apoi, restitutită într-o reorganizare liberă şi absolută în actul poetic creator de imagini şi de lume.

[3] „Tutte le relazioni segniche, nonché le corrispondenti evocazioni, compaiono nella loro piena attualizzazione nel linguaggio poetico.” (Coseriu 1981/1997, 140); „Nel linguaggio poetico deve scorgersi dunque il linguaggio nella sua piena funzionalità. La poesia – e con poesia va intesa non già la poesia in senso stretto, ma la letteratura come arte – è il luogo del dispiegarsi della compiutezza funzionale del linguaggio” (Coseriu 1981/1997, 141).

[4] „(...) poezia e întotdeauna absolută şi creează şi alte lumi posibile” (Coseriu 1971/1977, 206-207; Coşeriu 2009, 165).

[5] Pentru o relevare de ansamblu a importanței și a numeroaselor posibilități de reconstrucție conceptuală a poeticii pe fundamentele lingvistice și filosofice ale teoriei coșeriene, amintesc câteva studii în care am tratat mai amplu această problematică: Boc 2007, 2015a, 2015b.

De asemenea, consider că aceste coordonate sunt identificabile (în alți termeni) și în teoria blagiană asupra metaforei, teorie care oferă nenumărate deschideri asupra înțelegerii sensului poetic în specificitatea lui.

Așadar, în continuare voi discuta câteva aspecte care să releve rolul esențial al metaforei în instituirea sensului poetic, nu doar la nivel sintagmatic, în calitate de figură de stil, ci mai ales, la nivel macrotextual, ca strategie semantică globală, așa cum prefigurează perspectiva poeticii antropologice întemeiate de M. Borcilă, pornind tocmai de la funcțiile metaforice blagiene. Reamintesc faptul că această perspectivă teoretică a lui Lucian Blaga, reelaborată în conceptele semanticii integrale coşeriene şi în conexiune cu această perspectivă integralistă, constituie baza unei originale dezvoltări în direcţia unui proiect de poetică a culturii realizat de M. Borcilă în numeroase studii[1].

2. Metafora revelatoare şi actul poetic ca „act revelator”

Lucian Blaga acordă metaforei un statut ontologic, considerând că metaforicul ţine de ordinea structurală a spiritului uman, limbajul poetic fiind „în cea mai intimă esenţă a sa ceva metaforic”.

Teoria dualităţii metaforice blagiene este axată, așa cum remarcă M. Borcilă (Borcilă, 1997), pe diferenţa fundamentală dintre creativitatea din cadrul limbajului (sfera metaforicii limbajului), ilustrată prin metaforele plasticizante[2] şi creativitatea culturală (care integrează şi sfera creaţiilor literar-artistice), ilustrată prin metaforele revelatoare, realizate prin mijloace de limbaj, dar cu o funcţie proprie, radical diferită de cea a limbajului.

> Se poate spune despre aceste metafore că au un caracter *revelator*, deoarece ele anulează înţelesul obişnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai nişte fapte în măsura cerută de deficienţa numirii şi expresiei lor directe, ci ele suspendă înţelesuri şi proclamă altele (Blaga 1937/1994, 37).

Interpretând dintr-o perspectivă funcțională această dihotomie metaforică blagiană (disociabilă mai ales pe baza criteriului fundamental al *menţinerii* vs. al *anulării* sau *suspendării „semnificaţiei obişnuite a faptelor”*), M. Borcilă distinge două principii și finalități distincte situate la niveluri semantice diferite: pe de o parte principiul lingvistic, plasticizant, care actualizează finalitatea semnificativă din teoria coșeriană și se situează la nivelul semnificatului (conținut al limbii), iar pe de altă parte, principiul translingvistic, ‘poetic’, care vizează finalitatea poetică, și se situează la nivelul sensului (conținut specific textului, actului discursiv).

[1] Amintim aici doar Borcilă 1987, 1996, 1997a, 1997b, 2002.

[2] „Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puţin asemănător (…). Metaforele plasticizante nu îmbogăţesc cu nimic conţinutul ca atare al faptului la care ele se referă.” (Blaga 1994 / 1937, 31).

Consider că această perspectivă teoretică dezvoltată de M. Borcilă este extrem de relevantă și utilă pentru înțelegerea specificității sensului poetic (literar), ca sens orientat de finalitatea poetică, mai exact, ca sens care are ca finalitate internă creația de lumi. Actul poetic este înțeles ca „act revelator", concept teoretizat de M. Borcilă pe baza conceptului blagian de metaforă revelatoare, mai exact, ca sens generat în procesul de „creaţie de lumi", „prin transgresiunea orizontului experienţial primar şi a «semnificaţiei faptelor» constituite în/prin limbaj." (Borcilă 1997, 161).

De asemenea, M. Borcilă consideră că mecanismul funcţional al metaforei revelatoare descris de Blaga[1] poate fi identificat la nivel macrotextual. Textul 'poetic' este, aşadar, o metaforă revelatoare extinsă prin care se construieşte o viziune a unei alte lumi, viziune 'ontologic' distinctă de cea a lumii empirice.

Aşadar, consider că această perspectivă a poeticii antroplogice, fundamentată pe conceptul de metaforă revelatoare a lui L. Blaga, poate să explice și să ofere conceptele operaționale și cadrul teoretic pentru a înțelege faptul esențial că actul poetic este cel care instituie propriul referent, în cadrul (și concomitent) procesului creator de sens, prin suspendarea organizării primare a lumii date prin limbă şi printr-o reconfigurare proprie şi liberă a ordinii lumii, într-un univers de discurs autonom. Iar acest proces este unul esenţial metaforic orientat de principiul poetic al transgresiunii „sistemului obişnuit de semnificaţii" într-un alt „orizont ontologic", în termenii lui Lucian Blaga.

3. Funcţia metaforică a materialităţii în poezie în concepția lui Lucian Blaga

Un alt aspect important asupra căruia am dori să ne oprim, este cel referitor la faptul că funcţia ontologică revelatoare a metaforei este înţeleasă de Blaga nu numai la nivelul conţinutului, ci şi la nivelul configuraţiei materiale, al organizării unice şi absolute a materiei:

> În limbajul poetic cuvintele nu sunt numai expresii, ci sunt corpuri, substanţe, care solicită atenţia ca atare. S-ar zice că stările sufleteşti exprimate în poezie câştigă, datorită acestor virtuţi actualizate ale cuvintelor, potenţa unui mister revelat în chip definitiv. Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăşi substanţa lor sonoră şi prin structura lor sensibilă, prin articularea şi ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conţinutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăşi materia, configuraţia şi structura lor materială (…). Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică şi sonoră ca atare, ceva « metaforic » (…). Limba poetică e aşadar revelatorie şi nu simplu

[1] Blaga relevă mecanismul funcţional intrinsec al metaforei revelatorii: 1. „ecvaţia" sau „suprapunerea analogic-dizanalogică a conţinuturilor celor două fapte apropiate" (soarele este pe de o parte ceea ce ştim că este, pe baza cunoaşterii şi a experienţei lumii -„faptul concret «a»"-, iar pe de altă parte, este „lacrima Domnului", „semnul vizibil" al unui mister, „x", „care cheamă şi provoacă un act revelator"); 2. conştientizarea mai pregnantă a *dizanalogiei* ca element specific metaforei revelatorii în comparaţie cu metafora plasticizantă; 3. anularea „înţelesului obişnuit al faptelor" şi substituirea lor cu "o nouă viziune", prin care metafora revelatorie „suspendă înţelesuri şi proclamă altele" (v. Blaga 1937/1994, 36-39; 85-86).

> expresivă și întrucât revelatorie, ea poate fi învestită cu epitetul « metaforicului », indiferent că utilizează sau nu metafore propriu-zise. (Blaga 1937/1994, 91-92).

Pentru L. Blaga, limbajul poetic este un limbaj în sine, marcat de unicitate, şi nu o structurare lingvistică întâmplătoare, opțională, parafrazabilă, a unui conţinut oarecare ce poate fi comunicat, în alte circumstanţe în moduri diferite. Corporalitatea expresiei devine, astfel, profund metaforică, revelatoare.

Nu putem să nu amintim aici „revolta" unor scriitori faţă de înţelegerea limbajului ca „instrument" şi în consecinţă refuzul lor de a „utiliza" limbajul (în această accepţiune utilitară). Astfel, Jean-Paul Sartre relevă „retragerea poetului din limbajul-instrument" şi alegerea definitivă a atitudinii poetice care nu consideră cuvintele drept semne (deja create), ci drept "lucruri", „obiecte", înţelese ca imagini esenţiale ale lumii care se creează chiar în actul poetic însuși:

> Et comme le poète n'*utilise* pas le mot, il ne choisit pas entre des acceptions diverses et chacune d'elles, au lieu de lui paraître une fonction autonome, se donne à lui comme une qualité matérielle qui se fond sous ses yeux avec les autres acceptions. (Sartre 1948, 20).

Cred că putem identifica în aceste considerații ale lui Blaga și Sartre față de limbajul poetic, aceeași înțelegere a poeziei ca „limbaj absolut" de care vorbește E. Coșeriu, ca limbaj consubstanțial cu logosul semantic aristotelic, prin care se delimitează esențe, modalități universale de a fi. Așadar, finalitatea poetică (a creației de lumi) nu este reductibilă la finalitatea comunicativă, iar semnele limbajului nu sunt instrumente pentru a desemna ceva diferit (pentru că „limbajul poetic nu este un uz printre altele", cum remarca E. Coșeriu). Astfel, în poezie, cuvintele limbii *există* ca „obiecte" poetice (ca entități poetice sub semnul lui *energeia*), ca imagini esențiale ale lumii create prin intermediul lor și dincolo de ele. Deoarece, așa cum remarcă Ileana Oancea, în *Poezie și semioză*, referindu-se chiar la această natură esențial metaforică a limbajului în concepția lui Blaga,

> […] tocmai prin redobândirea *materialității* pierdute, adică prin alcătuirea sa fizică, indiferentă în limbajul obișnuit, dar semnificantă acum, devine limbajul poetic analog stărilor, gândurilor, trăirilor pe care acest limbaj le exprimă. (Oancea 1999, 72).

De asemenea, mai amintim și faptul că referindu-se la accepţiunea blagiană a metaforicului (ca funcţie ontologică revelatoare) şi în special la capacitatea metaforic-revelatoare a „dispunerii sintactice şi a sonoritatăţii intrinseci a cuvintelor", Ioana Em. Petrescu remarca faptul că

> […] sintaxa poetică sau substanţa sonoră a materialului lexical ordonat în poezie reprezintă, în această accepţie lărgită, constituenţi ai metaforei poetice globale, care se

articulează doar accidental pe « noduri metaforice » – esenţiale –, adică pe trop. (Petrescu 1989, 90).

Această „corporalitate" a expresiei, reprezintă în ultimă instanţă şi un atribut al unicităţii textului poetic. Lorenzo Renzi remarca faptul că de această „compenetrare a sunetului şi a semnificatului depinde cel puţin una dintre dificultăţile traducerii poeziei dintr-o limbă în alta", deoarece „poezia reuşită conferă un sentiment de desăvârşit, de inevitabil, asemeni unui petic de natură, o piatră sau o scorie, care are acea formă şi n-ar putea să aibă o alta." (Renzi 2000, 26). Identificăm și în această viziune plastică asupra poeziei aceeaşi idee a limbajului poetic ca limbaj absolut, ca manifestare maximală a funcţiei creatoare.

Așadar, aceste aspecte relevă tocmai faptul esențial că unicitatea sensului şi a lumii create este intim şi esenţial legată de unicitatea organizării la nivelul expresiei, care devine ea însăşi „revelatoare" a unui „mister", în sensul blagian al termenului. Astfel, consider că în poezie, unicitatea expresiei nu reprezintă un simplu fapt de expresivitate (care, de altfel, ar putea fi întâlnit și în limbajul cu finalitate practică sau chiar ştiinţifică), ci relevă modalităţi textuale prin care misterul lumii este asumat și transformat în imagine perceptibilă. Cuvintele în poezie nu mai sunt semne care trimit la lume (așa cum este aceasta cunoscută prin experiență), ci reprezintă chiar imagini ale lumii create, altfel spus, cuvintele nu exprimă lumea, ci ele chiar sunt lumea, o creează, instituind acel dublu raport reciproc „de asemănare magică și de semnificare" (de care vorbea Sartre, 1948, 17-21).

Această înţelegere este fundamentală pentru abordarea textualităţii literare: perspectiva lui „cum se spune"[1] este relevantă şi reprezintă calea de acces spre perspectiva lui „ce se spune"[2].

4. Aspecte ale instituirii sensului în poemul *Risipei se dedă Florarul*, de Lucian Blaga

Luând în considerare toate aceste aspecte discutate (*dinspre* viziunea teoretică a lui Blaga), ne vom îndrepta privirea *înspre* Blaga, înspre opera sa poetică, mai exact, înspre poemul *Risipei se dedă Florarul*. Voi încerca în continuare, foarte succint, să

[1] Poeticitatea nu poate fi redusă doar la aspectele formale. Deşi specificitatea poetică nu rezidă în structurarea formală a textului (şi un slogan publicitar sau chiar un tratat de medicină pot fi redactate în versuri, acest fapt neconferindu-le, însă, poeticitate), totuşi „concentrarea asupra mesajului însuşi", teoretizată de R. Jakobson este un aspect care nu poate fi ignorat în cadrul unui demers interpretativ. Chiar dacă întregul cadru teoretic în care Jakobson vorbeşte despre „funcţia poetică a limbajului" nu poate fi acceptat, teoria lui Jakobson ascunde o intuiţie fundamentală, aşa cum a remarcat E. Coşeriu: aceea că în focalizarea asupra mesajului „de dragul mesajului însuşi" rezidă credinţa că limbajul poetic este un limbaj absolut. Cred că această concepție jakobsoniană, adesea contestată ar putea fi recuperată, tocmai din perspectiva dezvoltată de L. Blaga.

[2] Am discutat mai amplu aceste aspecte privind principiul funcţiei, al conţinutului care motivează forma, în lucrarea noastră: Boc 2007.

relev câteva aspecte privind modalitățile textuale care evidențiază *dinamica metaforică de instituire a sensului* în acest text. În această abordare ne asumăm perspectiva poeticii antropologice întemeiate de Mircea Borcilă, care teoretizează faptul că mecanismul funcţional al metaforei revelatoare descris de Blaga poate fi identificat la nivel macrotextual, textul poetic fiind, aşadar, o metaforă revelatoare extinsă, iar procesul de instituire a sensului putând fi urmărit, astfel, pe „traseul" unei 'dinamici metaforice' instauratoare de sens şi de lume în mod implicit. Astfel, abordarea pe care o propun nu urmează linearitatea textului, ci urmărește momentele acestei dinamici metaforice.

Tensiunea semantică maximală (momentul diaforic, în termenii propuși de Mircea Borcilă), acea „suprapunere analogic-dizanalogică" de care vorbește Blaga, o descoperim în finalul poemului prin coexistența până la amalgamare a posibilității și a imposibilității împlinirii iubirii:

Visând, întrezărim prin doruri –
latente-n pulberi aurii –
păduri ce ar putea să fie
şi niciodată nu vor fi.

Antropos și Cosmos sunt amalgamate, nediferențiate, natura inferând, de fapt, acest conflict în plan uman, prin chiar consubstanțialitatea cu cuplul de îndrăgostiți. Astfel, tensiunea este amplificată prin această proiectare și interiorizare din planul naturii în plan afectiv uman, mai exact, posibilitatea împlinirii cuplului prin iubire coexistă cu imposibilitatea actualizării acestei virtualități, cu negarea absolută a acestei împliniri, realizată la nivel idiomatic printr-un cumul de negații: adverbul negativ (*niciodată*) și forma negativă a verbului (*nu vor fi*). Puternic catalizator al tensiunii, adverbul *niciodată* cumulează prin negație cele trei axe temporale, față de care se situează într-o metatemporalitate (postulând implicit: nici în trecut, nici în prezent, nici în viitor).

Atenuarea tensiunii (momentul endoforic, în termenii lui M. Borcilă) îl identificăm în strofele:

De pe stamine de alun,
din plopii albi, se cerne jarul.
Orice-nceput se vrea fecund,
risipei se deda Florarul.

Polenul cade peste noi,
în preajmă galbene troiene
alcătuieşte-n aur fin.
Pe umeri cade-ne şi-n gene.

Ne cade-n gură când vorbim,
şi-n ochi, când nu găsim cuvântul.

Şi nu ştim ce păreri de rău
ne tulbură, pieziş, avântul.

Acest moment al dinamicii metaforice este marcat prin autonomizarea cuplului față de natură, prin disocierea Antropos-Cosmos, dar acestea aflându-se în continuare într-o permanentă comuniune. Evitarea tensiunii se realizează printr-un transfer de ipostaze. Umanul este caracterizat prin pasivitate, printr-o atitudine statică, în timp ce natura este instituită într-o ipostază dinamică (verbele de mișcare sunt frecvente: *se cerne, se dedă, cade, alcătuiește*). Cuplul este copleșit de exuberanța naturii și receptează pasiv risipa de fecunditate, actualizată nu doar lexical, prin adjectivul *fecund* (*orice-nceput se vrea fecund*), ci și metonimic – prin substantivele *stamine, polen*. Poetul construiește, astfel, un univers erotizat[1] prin sugestii de fecunditate vegetală și printr-o explozie cromatică sugerând lumina și căldura propice acestei fecundități (*jar, alb, galben*). Se produce, astfel, o izbucnire a sentimentului de iubire care este transpus în natură, o natură transfigurată metaforic prin proiecția afectivă a umanului, și apoi întors din natură spre cuplu: *Pe umeri cade-ne și-n gene. // Ne cade-n gură când vorbim, / și-n ochi când nu găsim cuvântul*.

Tensiunea este reasumată (în momentul epiforic) prin proiecția în amintire a prezentului, dintr-o perspectivă a viitorului.

Ne-om aminti cândva târziu
de-această amintire simplă,
de-această bancă unde stăm,
tâmplă fierbinte lângă tâmplă.

Clipa de acum este văzută, astfel, printr-o buclă temporală, condensând cele trei axe ale temporalității: trecut, prezent și viitor. În acest fel, tensiunea este neutralizată și la nivelul temporalității, în raport cu adverbul *niciodată*, care cumula negând axele temporalității. Ieșirea din tensiune se realizează prin proiectarea cuplului în viitor, prin amintire și schematizarea unei temporalități poetice subiective.

Identificăm, astfel, o suprapunere a două perspective aparținând eului liric, dar în momente temporale diferite. Dubla perspectivă implică o dublă trăire, simultană, a prezentului: ca prezent propriu-zis (actual), dar și ca timp pierdut, trecut (din perspectiva viitorului). Prin această deplasare temporală a perspectivei, prezentul e perceput ca un timp final, cu închideri și distanțări, e transformat în trecut prin plasarea punctului de vedere într-un viitor dinspre care prezentul devine trecut, prin fixarea altor repere de temporalitate.

[1] Într-o abordare semiostilistică de mare rafinament și profunzime, Ileana Oancea remarca faptul că în poezia lui Lucian Blaga erosul are o „semnificație existențială", stând sub semnul „misterului absolut al existenței": „ca participare la substanța originară a lumii, iubirea nu mai este un eveniment pur biografic, ci, esențializată, ea este o trăire a eului smuls din contingent și integrat marilor ritmuri ale universului." (Oancea 1999, 65).

Poezia creează, astfel, la nivelul sensului instituit, o esență semnificativă metaforică inedită, care surprinde ipostaza ființei umane de a fi supusă inevitabil unui drum unic, orientat în permanență de fiecare alegere care omite, inevitabil și concomitent, virtualități, posibilități-imposibile („păduri ce ar putea să fie / și niciodată nu vor fi").

5. Concluzii

Viziunea blagiană asupra metaforei oferă importante deschideri în interpretarea textului literar din perspectivă poetico-stilistică, deoarece acest demers interpretativ presupune o abordare funcțională care vizează atât identificarea și interpretarea categoriilor lingvistice (ca entităţi semnificaţionale deja create în vorbire, aşadar, ca unităţi pre-textuale, deja date în şi prin tradiţia idiomatică) și a modalităților textuale de instituire a sensului, cât și descoperirea funcțiilor semantice dincolo de expresia textuală, funcții care sunt orientate spre finalitatea specifică textualității literare, cea a creației de lumi poetice. Iar teoria blagiană a metaforei revelatoare constituie, așa cum am văzut, un important fundament pentru înțelegerea actului poetic ca „act revelator", prin care se instituie lumea poetică, esențial metaforică.

Investigarea unicității modalităților discursiv-textuale, adică a formei discursive (care este în viziunea lui L. Blaga ea însăși metaforică) relevă unicitatea sensului poetic și, implicit, a lumii poetice instituite, așa cum am încercat să demonstrăm.

Demersul poeticii și al stilisticii este tocmai acela de a descoperi unicitatea modalităților discursiv-textuale prin care se creează unicitatea sensului poetic (lumea textului).

Referințe bibliografice

Blaga, Lucian. 1937/1994. *Geneza metaforei şi sensul culturii*. Bucureşti: Editura Humanitas.

Boc, Oana. 2007. *Textualitatea literară şi lingvistica integrală. O abordare funcţional-tipologică a textelor lirice ale lui Arghezi şi Apollinaire*. Cluj-Napoca: Editura Clusium.

Boc, Oana. 2015a. *Le statut typologique spécial du texte 'poétique' – une approche de la perspective théorique d'Eugeniu Coseriu*, în *OLTRE SAUSSURE. L'eredità scientifica di Eugenio Coseriu. Atti del IV Convegno Internazionale Università degli Studi di Udine* (a cura di Vincenzo Orioles e Raffaella Bombi). Udine: Franco Cesati Editore, p. 133-141.

Boc, Oana. 2015b. *Aspecte ale definirii textului literar din perspectiva lingvisticii lui E. Coşeriu*, în *Caietele Sextil Puşcariu I. Actele Conferinţei Internaţionale „Zilele Sextil Puşcariu*", Ediţia I, Cluj-Napoca, 12-13 septembrie, 2013. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", p. 19-28.

Boc, Oana. 2018. *De la cuvânt la text. Poezia şi viziunea lumii*, în „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica", nr. 19, tom 1, p. 220-230.

Borcilă, Mircea. 1987. *Contribuţii la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, în „SCL" (XXXVIII), nr. 3, p. 185-196.

Borcilă, Mircea. 1996. *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*, în „Limbă şi literatură", I, 1996, p. 28-39.

Borcilă, Mircea. 1997a. *Între Blaga şi Coşeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii*, în „Revista de filosofie", XLIV, nr.1-2, p. 147-163.

Borcilă, Mircea. 1997b. *Dualitatea metaforicului şi principiul poetic*, în *Eonul Blaga. Întâiul veac. Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895 -1995)*. Bucureşti: Editura Albatros.
Borcilă, Mircea. 2002. *Lingvistica integrală şi fundamentele metaforologiei*, în „Dacoromania", VII – VIII, 2002 – 2003, Cluj-Napoca, p. 47-77.
Coseriu, Eugenio. 1971/1977. *Tesis sobre el tema "lenguaje y poesía"*, în Coseriu 1977, p. 201-207.
Coseriu, Eugenio. 1977. *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística.* Madrid: Editorial Gredos.
Coseriu, Eugenio. 1981/1997. *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso.* Roma: La Nuova Italia Scientifica.
Coşeriu, Eugenio. 2004. *Prelegeri şi seminarii la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu*, Texte consemnate, cuvânt înainte şi anexă de Doina Constantinescu. Sibiu: Editura Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu.
Coșeriu, Eugeniu. 2009. *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală.* Antologie, argument, note, bibliografie și indici de Dorel Fînaru. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".
Oancea, Ileana. 1999. *Poezie și semioză*. Timișoara: Editura Marineasa.
Petrescu, Ioana Em. 1989. *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
Renzi, Lorenzo. 2000. *Cum se citeşte poezia.* În românește de George Popescu, Constanța: Editura Pontica.
Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard.

Mirela-Ioana BORCHIN-DORCESCU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Visul celtic și visul românesc: *thanatofilia eroică*

Abstract: (*The Celtic Dream and The Romanian Dream: the* Heroic Thanatophilia) This paper aims to show some obvious, but subtle correspondences and interferences between the everlasting dreams of chivalry, which have crossed the European cultures. This type of dream, involving strength, love, faith, devotion and readiness to die for a noble cause, proves to be essential for Eugen Dorcescu's *poiesis.* Both his poetry and prose are based upon the Celtic dream that provides prolific perspectives as a pattern of distinguished manhood. In broad lines, this is the matrix of Eugen Dorcescu's work. All dreams of elation developed in poems or in fairy-tales lead back in time, reinforcing the Celtic dream. For instance, the strong and painful feeling of exile experienced by the writer in his own homeland makes him dig deep in the layers of oblivion in order to find where his roots are. Arch-remembrance helps him go beyond the usual limits. Darkness, mist, labyrinth, depths etc. bring to light his own ancestral avatar: the Knight. "Heading westwards", he reaches the Celtic symbols of love, power and sacrifice in the person of Lancelot. The novel about *The Knights of the Round Table* supports the resurrection of the Celtic dream and the parallel development of the Romanian dream of chivalry, which equally mean nobility and ultimate sacrifice in the name of love. The Knight's life is worth to be given either for his Lady (see *The Arch-remembrance*) or for his Lord/for God Himself (see *The Saint John's Knight*). In Eugen Dorcescu's fantastic prose, some Romanian knights, among whom Barbă-Cot is the writer's alter-ego, are simply Lancelot's partners. They are always ready to die for him, since they are united in the same dream, although separated in history. The utmost devotion takes the form of the *heroic thanatophilia*. The calling of nobility, in life and death, is a sign of dignity and value.

Keywords: *arch-remembrance*, *interference*, *avatar*, *Knight*, *heroic thanatophilia*

Rezumat: Această lucrare, intitulată *Visul celtic și visul românesc:* ***thanatofilia eroică***, urmărește să evidențieze subtilele corespondențe și interferențe dintre nemuritoarele vise de cavalerism, care au traversat culturile europene. Acest tip de vise, care implică putere, dragoste, credință și o devoțiune mergând până la punerea vieții în slujba unei cauze nobile, se dovedește a fi esențial pentru *poiesisul* dorcescian. Atât poezia, cât și proza lui Eugen Dorcescu se întemeiază pe visul celtic, care deschide perspective prolifice pentru o distinsă masculinitate. În linii mari, visul celtic se dovedește a fi matricea operei sale. Toate visele elevate din poemele și din povestirile fantastice (feerice) ne întorc în timp, revigorând visul celtic. De exemplu, puternicul și durerosul sentiment al exilului în propria țară îl determină pe scriitor să sondeze în depunerile sale de uitare până în punctul în care își poate găsi adevăratele rădăcini. Arhi-amintirea îl ajută să treacă de obișnuitele limite spațio-temporale. Negura, ceața, labirinturile, abisurile etc. aduc la lumină avatarul său ancestral: Cavalerul. „Înaintând mereu către apus", el descoperă simbolurile celtice ale dragostei, ale devoțiunii și ale puterii de sacrificiu în persoana lui Lancelot. Și *Romanele Mesei rotunde* îl sprijină în resurecția visului celtic și în dezvoltarea paralelă a unui vis românesc al cavalerismului, cele două vise însemnând, în aceeași măsură, noblețe și sacrificiu suprem în numele dragostei. Cavalerul își dă viața pentru Doamna sa (v. *O arhi-amintire*) sau pentru stăpânul său, care poate fi Însuși Dumnezeu (v. *Ioanitul*). În proza fantastică a lui Eugen Dorcescu, câțiva cavaleri români, printre care se află și Barbă-Cot, *alter-ego* al autorului, sunt, pur și simplu, tovarășii lui Lancelot. Ei sunt oricând gata să moară pentru el, din

moment ce îi unește același vis, chiar dacă istoria îi desparte. Forma cea mai înaltă a devoțiunii este *thanatofilia eroică*. Nobila chemare, în viață și în moarte, e un semn al excelenței, implicit, și al valorii estetice.

Cuvinte-cheie: *arhi-amintire*, *interferență*, *avatar*, *Cavaler*, *thanatofilie eroică*

„O, Domnul meu, de s-ar sfârși odată!" (*Cronică 36*)

Atitudinea cavalerească, pe care am numit-o *thanatofilie*, în urma evaluării unor interferențe ce se observă la lectura, în paralel, a poeziei și a prozei dorcesciene, se manifestă în procesul de imaginare a eului într-o situație-limită, în care acesta este dispus la jertfa de sine. Cauza nobilă pentru care și-ar da viața întregește structura de adâncime a visurilor eroice, de certă tradiție culturală. În opera lui Eugen Dorcescu, reprezentarea visului cavaleresc are o bază istorică, dar și propensiuni spirituale: pe de o parte, mitice; pe de alta, religioase.

Nu am identificat în dicționarele românești termenul *thanatofilie*. Am găsit, totuși, în DEX, MDA2, DN etc. antonimul său, *tanatofobie*, care este definit, în linii mari, drept „teamă obsedantă/morbidă/patologică de moarte". Acesta este un compus savant din prefixoidul *tanato-* „moarte, referitor la moarte" (v. gr. *thanatos*, fr. *thanato-*) și sufixoidul *-fobie* „frică, teamă" (v. gr. *phobos*, fr. *-phobie*). Dar în dicționare franțuzești, cu aceeași structură internă, este consemnat cuvântul *thanatophilie* – în care se reunește prefixoidul *thanato-* cu sufixoidul *-philie* (v. gr. *philia* „dragoste, prietenie"). Acest paralelism de structură internă dintre *thanatophobie* și *thanatophilie* nu este pur formal. El implică și o analogie semantică, râvna ființării fiind comparabilă cu râvna neantului.[1]

Chiar dacă termenul fr. *thanatophilie* nu a fost adoptat în română, ne-am încumetat să îl preluăm pentru analiza noastră. Îl vom utiliza în varianta *thanatofilie* (mai apropiată de etimon decât eventualul *tanatofilie*), orientându-ne după opțiunea lui Eugen Dorcescu de a folosi frecvent epitetul *thanatic*, grafiat cu inițialele *th* („*thanatică* oglindă" – *Culegătorul de alge 16*; „*thanaticei* toamne" – *Poemul 7* din *Nirvana*; „*thanatică* mireasă" – *Poemul 7* din *Elegiile de la Carani* etc.).

Termenul *thanatofilie* nu are nicio ocurență în opera lui Eugen Dorcescu. Considerăm însă că acesta ar corespunde cel mai bine unui semnificat predilect, implicat de numeroase secvențe din lirica sau proza acestui scriitor: „(pre)dispoziția de a muri eroic, pentru o cauză importantă" – (pre)dispoziție înfățișată drept o formă cavalerească de manifestare a devoțiunii față de cei iubiți. *Thanatofilia* devine, pe

[1] „Nous avons constaté en effet un certain parallelisme entre les conduites humaines en face de l'être et celles que l'homme tient en face du néant" (Jean Paul Sartre 1943, 49).

parcursul câtorva decenii de creație, un veritabil „simbolizat" poetic (în sensul pe care i-l acordă Tz. Todorov: „latură de conținut a unui simbol"), produs al ficțiunii literare[1].

Iată traseul interpretativ ce dezvăluie semnificații convergente în opera dorcesciană, semnificații participând la constituirea simbolului autarhic *thanatofilie.* Am optat pentru o privire de tip retrospectiv, care să ilustreze configurarea acestui simbol dinspre structurile de suprafață spre structura sa de adâncime. Așadar, demersul nostru pornește de la scrierile recente ale poetului. De pildă, în volumele *Nirvana* (2014) și *Elegiile de la Carani* (2017) figurează poeme în care se exprimă dorința eului liric de a muri cât mai grabnic. Visul morții, consecință a durerii ce a urmat decesului fostei soții, are ca explicație neputința eului liric, al cărui alter ego este cavalerul, de a trăi fără „Doamna" sa. Din punct de vedere ilocuționar, enunțul poetic este o declarație de dragoste, rostită într-o situație disperată, trădând ceea ce George Bataille (1962, 262) descria drept "…a feeling of oppression and impotence. We are obviously faced with the impossible":

A mai trecut o zi. Și-o noapte grea.
Și-am mai trecut și eu, frumoasa mea.
Înot în râul timpului, m-avânt,
Să te ajung din urmă mai curând.
Înot cât pot de iute și mă zbat... (*Poemul 6* din *Nirvana*)

Thanatofilia nu este străină de încredințarea Poetului că viața este eternă, chiar dacă s-ar continua sub alte forme după exitus:

Să ne desprindem, deci,
tu – gând, eu – gând,
și-așa ne vom uni din nou,
zburând,
și liberi,
și eterni,
și jubilând,
ca flacăra zvâcnită din
cenușă (*Poemul 26* din *Nirvana*).

În viziunea Poetului, râvnita renunțare la viață este, în condițiile date, un act cavaleresc, așa cum rezultă din intitularea unui poem ce tratează subiect în *Elegiile de la Carani*:

[1] „În poezie, imaginarea, care de cele mai multe ori se constituie de-a lungul unui text întreg, conduce spre sensul simbolic, niciodată numit, ci doar sugerat. Exprimarea lui printr-un singur cuvânt sau printr-o propoziție este un mare risc – pe care interpretul trebuie să și-l asume –, deoarece semnificațiile convenționale ale acestora ecranează ceea ce este inexprimabil, indicibil, ambiguu" (Ecaterina Mihăilă 2003, 156). (v. și: „A înțelege poezia înseamnă, de fapt, a-i urmări modalitatea de imaginare și a-I descoperi sensurile simbolice, doar sugerate, niciodată numite" – *Ibidem*).

Prietene, de te-ai ivi acum,
La ușa mea, de-un veac pecetluită,
Și-ai spune: „Spre soția ta iubită,
Cum bine știi, nu e decât un drum”,

Sătul de subterfugii cronofage,
De viața fără țel și înțeles,
Sătul de mine însumi, mai ales,
M-aș ridica și-aș zice simplu: „Trage!” (*El Caballero*)

El caballero își are sursa de inspirație în cultura medievală. Cavalerul este, în Europa occidentală, eroul Veacului de Mijloc. În lirica dorcesciană, pe acest cavaler îl întâlnim în diverse împrejurări, întotdeauna ca simbol al eroismului:

– rănit în bătălii:

Era aceasta dimineața-n care
Am fost lovit? Când am căzut pe zid,
Sub ceru-nalt, tranșant și translucid,
Învălmășit în sânge și sudoare? (*Avatar II*);

– în agonie:

O rană-i taie inima de-a latul (*Ioanitul*).

– retrăind o iubire dintr-o altă viață:

Călătoream, de mult, către apus
Când drumul m-a adus într-o câmpie
Greu adâncită-n umbra viorie
A codrilor ce-o străjuiau de sus.

Și te-am zărit. Departe, în amurg,
Fixai curbura unui spaţiu care
Înainta treptat în înserare
Cu soarele şi neclintitul burg.

Stăteai pe pod, sub ziduri. Te-am iubit
Acolo chiar, pe dalele curbate,
Şi am rămas cu tine în cetate,
Şi cred că tot acolo am murit...

Uitasem totul: codrii, lungul drum,
Cetatea, podul, gustul gurii tale...
Şi brusc, mi le-am reamintit acum,
Când mi-ai zâmbit ca şi atunci, pe dale (*O arhi-amintire*) etc.

Matricea cavalerismului este, pe cât de punctuală, în timp și spațiu, pe atât de productivă și de universală în sfera culturii. Abordând cavalerismul și iubirea de curte

din punct de vedere geografic și istoric, Jennifer G. Wollock constată că acestea s-au răspândit în lumea întreagă și până în zilele noastre, constituind un fenomen clar de interferență culturală, care se pretează la o tratare comparativă.[1]

La Eugen Dorcescu, cavalerii de odinioară sunt aduși în contemporaneitate, grație unui instrument poetic creat în acest scop: „arhi-amintirea". Memorii străvechi contribuie la animarea prototipului cavaleresc în locul și în momentul potrivit. În ceață, însă. Într-un perpetuu clar-obscur. Ca pentru a li se proteja aura mitică. Astfel, apar cavalerii „tulburi" – pe muchia dintre real și ireal, verosimil și neverosimil, absență și prezență, opacitate și transparență, întuneric și lumină, cuvânt și „minus-cuvânt" (*O fereastră deschisă*; v. și „Te tace conștiința" – *Luna de platină*):

> Doar *amintirea*-n urmă, ca un tun,
> De undeva, din *ceaţă*, peste mare (*Culegătorul de alge 16*).
>
> Cuprinşi de *lunecare*, iată-i duşi
> Pe *lungi cărări*, în *negre labirinte* (*Amurg*).

Pe cât de concretă, pe atât de difuză se arată a fi lumea cavalerilor, pe cât de posibilă, pe atât de inaccesibilă, ivindu-se „între veghe și somn" ori în vis:

> Pătrund oare aievea (în vis?)
> în această feerică pustietate? (*Limita numelui*).

Și totuși, oricât de himeric ar fi, universul cavaleresc, plin de vigoare și de mister, este descris în detaliile cele mai semnificative, pe care poetul le observă și le recunoaște. De pildă, câmpul lexico-semantic al uniformei și al armelor cavalerești: *coiful, lancea, lanțul cu ghioagă, mănușa de fier, platoșa, scutul, viziera* etc. se constituie dintr-un acut sentiment al experienței directe:

> Tu, abisal giuvaer,
> legat, de Cel Veșnic, la
> *mănușa*-mi *de fier*,
> tu, care nu te-ai temut
> să vezi sânge pe
> *lance*
> și creieri pe
> *scut*... (*Poemul 2* din *Elegiile de la Carani*).

Dacă am reprezenta geometric pozițiile celor pentru care este gata să se jertfească acest cavaler pe care îl propune opera lui Eugen Dorcescu, am obține un triunghi al

[1] "…without a sense of the ongoing role of chivalry and courtly love from medieval to contemporary times, we cannot appreciate their importance in the development of Western society up to the present day" (Jennifer G. Wollock 2011, 3).

devoțiunii. Acesta ar avea la bază instanțele tovarășului de arme (de care îl leagă *philia*) și a iubitei-Doamne (de care îl leagă *erosul*) – ambele sunt ființe pământești, în contact direct cu eroul –, iar în vârf s-ar afla instanța divină – Ființa celestă, intangibilă, ce reprezintă Existența absolută –, spre care se îndreaptă dragostea jertfelnică (*agape*). O asemenea reprezentare este încurajată și de ierarhia iubirilor, declarată de poet într-un context adiacent temei pe care o abordăm:

> Bătrânul
> și-a simplificat,
> și-a geometrizat
> afectele. Spune
> că ierarhia iubirilor sale
> începe cu Yah Elohim, continuă
> cu soția, nepoții, fiicele, cu
> părinții și frații – cei după trup,
> cei întru credință –... (*Poemele Bătrânului 2*).

Paradigma cavalerismului, în nucleul căreia se află *thanatofilia*, se completează în proză. Pentru eroul dorcescian, a-și da viața din *camaraderie* este o jinduită onoare (un vis al oricărui viteaz român – v. haiducia, cu rădăcini profunde, daco-romane):

> – Cine a făcut asta?... reluă el, cu o voce mult mai slabă acum. Cine a cutezat?...
> – Eu, rosti Barbă-Cot, desprinzându-se... din umbra tufișurilor și ieșind în plină lumină. Dacă ai vrut să știi, ei bine, află: *eu*! (în *Castelul de calcar* din *Basme și povestiri feerice*, p. 134).

În *Castelul de calcar,* învingerea monstrului Matrac, slujitor al vrăjitorului Merlin, îi conferă piticului Barbă-Cot șansa de a-și elibera prietenii, pentru care nutrește atât un sentiment de frățietate, cât și unul de datorie morală: pe cei doi pitici români, Dodoacă și Biciușcă, dar și pe cavalerul Lancelot, pe care aceștia îl servesc. Lancelot este chiar protagonistul mitului celtic, acel erou medieval din *Romanele Mesei rotunde*, cavaler al regelui Arthur, îndrăgostit fără limite de soția acestuia, Guenievra.

Așa cum notase Mircea Eliade (1978, 163), mitizarea unor asemenea figuri datează din Evul Mediu, când „ciclul arthurian și tema căutării sfântului Graal înglobează, sub o pojghiță de creștinism, un mare număr de credințe celtice, mai ales de credințe în legătură cu lumea cealaltă. Cavalerii vor să rivalizeze cu Lancelot sau cu Parsifal. Truverii elaborează o întreagă mitologie a Femeii și a Iubirii, cu ajutorul unor elemente creștine”.

Această perspectivă medievală influențează dezvoltarea paradigmei cavalerești din creația dorcesciană, orientând-o în două direcții spirituale: cea mitică (prin figura lui Lancelot) și cea religioasă (prin figura Ioanitului).

Cavalerismul dorcescian are, deci, întemeiere mitică. În spiritul mitului celtic, al iubirii pline de respect, pe viață și pe moarte, pentru cea care întruchipează, precum Guenievra, idealul de frumusețe și noblețe feminină, se ivește thanatofilia. Este ușor de

recunoscut sorgintea cavalerească a duelului pentru apărarea onoarei iubitei, chiar și, sau mai ales, a Umbrei sale:

> Și-am contemplat, sub cerul mohorât,
> Al cruntei înnoptări medievale,
> Cum eu, însoțitorul Umbrei tale,
> Cum eu și fiara i-am sărit la gât.
>
> Apoi, am stat, pe marginea genunii,
> Noi, dublul nepătruns, întunecat,
> Lupul și eu, pe câmpul sfârtecat:
> Doi colți însângerați, în raza lunii (*Avatar II*, în *Elegiile de la Carani*).

Experiența culturală a visului celtic devine un adevărat punct de sprijin în existență. Acest suport afectiv este evident mai ales în perioada doliului după iubita soție. Cavalerește, într-o ambianță mitizată, eul liric își așteaptă Doamna, chiar și „împotriva oricărei speranțe”:

> S-a stins o Doamnă,
> adorata mea doamnă.
> Toamnă-i și-acum. Ca mai ieri,
> ca mai an.
> Dar e-o altfel de toamnă.
> Am îmbrăcat întunecata,
> cernita-mi
> armură,
> de bătrân *cavaler*,
> loial unei singure
> doamne.
> Fiindcă n-o mai găsesc.
> Și resimt până-n inimă
> boldul rece, de fier,
> al thanaticei toamne.
> Trec ore, și clipe, și zile, și nopți,
> răsar și apun
> soarele, luna.
> Toate se schimbă. Toate și toți.
> Însă stirpea mea-i alta:
> eu sunt un străvechi trubadur,
> un uitat *cavaler*,
> care-și așteaptă,

împotriva oricărei
speranțe,
stăpâna (*Poemul 7* din *Nirvana*).

Destinul propulsează apoi cavalerul în toposuri și situații misterioase (v. „luminișul criptic"), dincolo de limita previzibilului. Nimic nu este, în cele din urmă, imposibil. Nici măcar o altă iubire. Sau „învierea" din moartea care se dovedește a fi, mai mult sau mai puțin, iluzorie:

Un luminiș pustiu, cu vechi stejari,
Cu iarba până-n umeri, grea și deasă.
Luna pe cer, thanatică mireasă,
Calm presărându-și crinii funerari.

Departe-n urmă, zvon apocaliptic
De bătălii. Și iată, ai venit,
Ai pus balsam pe răni, ai stăvilit
Durata ce curgea spre Infinit.

Acolo am murit. Sau n-am murit?
Acolo chiar, în luminișul criptic (*Poemul 7* din *Elegiile de la Carani*)

Imboldul și asumarea jertfei nu își au exclusiv rădăcinile în visul celtic de iubire. Eugen Dorcescu se referă, în aceleași coordonate, și la un vis al erotismului și al eroismului românesc, reprezentat în poezia sa de către Litovoi.[1] O genealogie lirică evidențiază legătura de sânge dintre eul liric și Litovoi, erou autohton, al cărui model de onoare, fidelitate și rezistență la durere îl adoptă necondiționat. Cu mândrie:

Sunt neam de cavaleri și
de eroi.
Prea bine știu: mă trag din
Litovoi.
Dorm, ca strămoșii mei, pe
lănci și scut
Și-o singură iubire am
avut.

[1] LITOVOI (n. prima jumătate a s. XIII – m. C. 1272/79). Voievod. Conducătorul unui voievodat românesc din NE Olteniei, din „Țara Litua", dependent de Ungaria. Prima sa mențiune documentară apare în diploma dată la 2. iun. 1247 de regele Bela IV Ordinului Cavalerilor Ospitalieri al Sf. Ioan din Ierusalim, care urmau a fi colonizați în „Țara Severinului". Conform diplomei, cavalerii ioaniți primeau sub stăpânire directă pământurile tuturor formațiunilor locale „afară de pământul cnezatului voievodului Litovoi", care rămânea românilor „așa cum l-au stăpânit aceștia și până acum" (Vasile Mărculeț et al. 2010, 218).

Nu știu nici a
minți, nici
a-nșela.

Drept care, ea. Doar
ea.
Și numai ea (*Poemul 30*, din *Nirvana*).

Dar eroismul mitic este depășit în onoare și devoțiune de cavalerismul religios. Cavalerul ioanit amintește de cruciade, de toți cei ce au dus greul războaielor sfinte, ca „soldați ai lui Hristos”[1].

Sublimă este șansa acestui cavaler ioanit de a muri pe câmpul de bătălie, după ce a dus dreapta și nobila luptă pentru credință, în trupele de elită ale Domnului:

Așa se pierde el, spre Împăratul
Pe care-o viață-ntreagă L-a slujit:
Frumos și pur. Și mult prea fericit.
O rană-i taie inima de-a latul (*Ioanitul*).

Inerenta despărțire de trup se petrece, în ce-l privește pe Ioanitul dorcescian, pentru cauza Împăratului lumii întregi. Moartea sa dobândește, în acest context, elevate semnificații metafizice.

Atât visul celtic, cât și cel românesc, îngemănate în simbolul eroului medieval, se intersectează cu paradigma avatarurilor, esențială pentru originalitatea lirismului dorcescian. Visurile autohtone, mitice și religioase amintite nu se opun visului nirvanic, cum ar părea firesc, în calitatea lor de cultureme europene, ci, datorită dimensiunii lor avatarice, devin chiar părți constitutive ale acestui vis major:

„Visul se aseamănă unui batiscaf, unui submersibil, el traversează depunerile de uitare, până la cetatea păduroasă („Imensele depuneri de uitare/Ce-mi zac în suflet”, „Însumi mă scufund...”); și mai departe, până la amestecul cețos al avatarurilor, al trecerilor necontenite dintr-un trup în altul” (*Nirvana. Cea mai frumoasă poezie*, p. 478).

Identificarea existențial-artistică a eului liric cu avatarii repune în discuție și statutul ontic al cavalerului. Întrucât cavalerul este și avatarul predilect al subiectului liric:

[1] „Într-o dimineață de la sfârșitul lunii noiembrie 1095, papa Urban al II-lea a ținut o predică ce avea să schimbe istoria Europei. Electrizantele lui cuvinte au lăsat înmărmurită mulțimea adunată pe un mic câmp din afara orașului Clermont din sudul Franței, iar în lunile ce au urmat mesajul lui a răsunat în tot Apusul, aprinzând un crâncen război sfânt, ce avea să dureze mai multe veacuri. Urban a afirmat că religia creștină se găsea într-un pericol cumplit, amenințată de o invazie și o asuprire înspăimântătoare. […] A făcut apel la Europa latină să se ridice împotriva acestor așa-ziși dușmani sălbatici și să lupte cu toții ca «soldați ai lui Hristos», luând înapoi Țara Sfântă și izbăvindu-i pe creștinii răsăriteni din robie” (Thomas Asbridge 2013, 37).

eu sunt un străvechi trubadur,
un uitat *cavaler*" (*Poemul 7* din *Nirvana*);

„Nu mă disting de propriul arheu:
De lup, de *cavaler* și de cetate,
De *Râu,* de trubadur... Acestea toate
Și altele asemenea sunt eu (*Omul din oglindă*, din *Elegiile de la Carani*).

Unitatea de viziune și de expresie simbolică („În vis e cavalcada? Sau aieve?") susține ipoteza unei sinteze avatarice, în care sunt asociate figurile eroice deja menționate – a Ioanitului, a lui Lancelot, a lui Litovoi și chiar a lui Barbă-Cot –, personaje prin care se exprimă, selectiv, dar insistent, valori generice ale cavalerismului, precum forța masculină, inteligența, curajul, devoțiunea, asumarea morții ca ideal:

> ... își simți întreaga vlagă, întreaga viață trupească adunându-i-se în brațul drept. Smucitura îl întoarse nițel într-o parte. Și-n timp ce funia se destindea brusc și văzduhul se umplea de vacarm, ochii lui prinseră, ca-ntr-o străfulgerare, imaginea râului livid, cu luna – pește mort – în adâncuri (*Drumeagul din insulă*, din *Basme și povestiri feerice*, p. 214).

v. și „Mă recunosc în mine însumi. Sunt
Cel ce purtase-o tulbure armură,
Cel ce ascultă-n dimineața pură
Copitele pe drumul de pământ.
Și-naintez sub coama foșnitoare
A negrilor stejari. Spre tine vin,
Frumoasa mea, de vis, de vreme plin –
În codrii fără capăt, verdea zare..." (*În codrii fără capăt*).

Semantemul thanatofiliei se îmbogățește și se nuanțează continuu, așa cum au dovedit-o cercurile hermeneutice pe care le-am schițat aici. Referentul cavalerului rămâne însă obscur. Este o promisiune a absenței, a vidului. Are misterul tuturor celor nevăzute. Îndelung și intens imaginate:

Şi ieri şi azi, la fel ca la-nceput,
Armura neagră-n colţ şi-aşteaptă insul (*Armura*).

Referințe bibliografice

Asbridge Thomas. *Cruciadele. Istoria războiului pentru eliberarea Pământului Sfânt*. Iași: Ed. Polirom.
Bataille, George. 1962. *Erotism: Death and Sensuality*. New York: Walker and Comp.
Eliade, Mircea. 1978. *Aspecte ale mitului*. București: Ed. Univers.
Mărculeț, Vasile et al. 2010. *Evul Mediu românesc*. București: Ed. Meronia.
Mihăilă, Ecaterina. 2003. *Semiotica poeziei românești neomoderne*. București: Ed. Cartea Românească.

Sartre, Jean Paul. 1943. *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Librairie Gallimard.
Wollock, Jennifer G. 2011. *Rethinking Chivalry and Courtly Love*. Santa Barbara, California; Denver, Colorado; Oxford, England: An Imprint ABC CLIO.

Izvoare literare

Dorcescu, Eugen. 2005. *Basme şi povestiri feerice*. Timişoara: Ed. Eubeea.
Dorcescu, Eugen. 2017. *Elegiile de la Carani*. Timişoara: Ed. Mirton.
Dorcescu, Eugen. 2014. *Nirvana*. Timişoara: Ed. Mirton.
Dorcescu, Eugen. 2015. *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie*. Ediție critică de Mirela-Ioana Borchin. Timişoara: Ed. Eurostampa.

Ecaterina BRĂGUȚĂ,
Alexandra GHERASIM
(Universitatea de Stat
din Moldova)

Sufixarea cu elemente latinești în procesul de formare a substantivelor deverbale caracteristice textelor religioase

Abstract: (***Suffixation with Latin Morphemes Used in the Formation Process of Deverbal Nouns Specific to Religious Texts***) Deverbal nouns frequently occur in the corpus of religious texts, predominantly in acathistis texts. Their abundance requires a thorough research. The present article is mainly focused to highlight the relevance/ratio of Latin inheritance to religious terminology not so much in terms of loans, as in the process of word-formation. Suffixation with Latin morphemes is a productive process not only in non-canonical language but also in the religious one. Attaching such suffixes to the end of a stem creates/generates deverbals that can be attributed to different semantic classes: action nouns, nouns of state of mind, agent nouns, nouns in the instrumental case, name of places or temporal notions. Terms, achieved by means of the above mentioned process, convey fundamental notions of faith, terms with religious connotation and also lexemes from common language.

Keywords: *deverbal nouns*, *derivation*, *suffixation*, *religious text*, *acathist*

Rezumat: Substantivele deverbale se prezintă într-un număr semnificativ în corpusul textelor religioase, în speță al acatistelor. Frecvența cu care se impun solicită o cercetare minuțioasă a acestora. În articolul curent ne propunem să scoatem în evidență raportul moștenire latină – terminologie religioasă nu atât în planul împrumuturilor, cât în cel al domeniului de formare a cuvintelor. Sufixarea cu elemente latinești este un procedeu productiv nu doar în limbajul laic, dar și în cel religios. Prin atașarea unor asemenea sufixe se generează deverbale care pot fi incluse în diferite clase semantice: nume de acțiune, nume de stări, nume de agent, nume de instrument, nume de locuri sau noțiuni temporale. Termenii obținuți prin procedeul sus-numit redau noțiuni fundamentale de credință, termeni cu conotație religioasă, dar și lexeme din limbajul comun.

Cuvinte-cheie: *substantive deverbale*, *derivare*, *sufixare*, *text religios*, *acatist*

1. Premise de ordin istoric

Două componente stau la temelia poporului român: romanitatea și creștinismul, aspect susținut de majoritatea covârșitoare a cercetătorilor istorici și filologici. Relația dintre aceste două elemente este interdependentă, dat fiind faptul că religia creștină este propagată prin intermediul limbii latine, iar „răspândirea creștinismului în provinciile Imperiului Roman a contribuit din jumătatea a doua a secolului al doilea și la răspândirea și impunerea latinei vulgare, deci la o relativă desăvârșire a romanizării acestor regiuni.” (Onu 2000, 7). Încreștinarea poporului român are loc prin misionarii apostolici ai primului secol d.Hr., astfel, putem afirma că procesul de etnogeneză are

loc concomitent cu asimilarea și dezvoltarea creștinismului ca religie (Pârvan 1911; Onu 2000; Purice 2014).

Însă, instituirea credinței creștine ca religie comună se definitivează către secolul al IV-lea, după cum apreciază și V. Pârvan: „din examinarea istorico-culturală a termenilor creștini de origine latină din limbajul religios românesc putem trage concluzia că începuturile creștinismului, ca credință generală a poporului nostru din Dacia, trebuie puse după anul 350 d.Hr." (Pârvan 1911, apud Onu 2000, 13), afirmație judicioasă, în special dacă o corelăm cu momentul de încetare a persecuțiilor asupra creștinilor, datorată activității lui Constantin cel Mare și celor două evenimente semnificative din istoria creștinismului: Edictul de la Milano (313) și Sinodul de la Niceea (325).

2. Terminologia creștină românească

Terminologia creștină românească este parte componentă a limbajului religios al limbii române, în interiorul căreia se diferențiază trei straturi diferite: a) stratul latino-elin; b) stratul slavo-bizantin; c) stratul bizantino-fanariot. Una dintre cele mai mari dificultăți întâmpinate de cercetătorii lingviști este delimitarea precisă între aceste paliere, dat fiind faptul că unii termeni de origine greacă au pătruns în limba română prin filieră latină, alții prin filieră slavă. Totuși, este necesar să subliniem că fiecare dintre straturile amintite mai sus „corespund unui anumit stadiu de evoluție a societății românești sub raportul activității spirituale sau intelectuale." (Onu 2000, 5). Cercetările asupra limbilor clasice, din diferite unghiuri de vedere, se mențin actuale, din moment ce antichitatea greco-latină, este privită în prezent drept „o con-cultură europeană, o lingvo-cultură comună a întregii Europe, un izvor al civilizației contemporane, din care face parte și cultura românească" (Hanganu, Varzari, Negru 2010, 3).

În ceea ce privește studiul limbajului religios, inclusiv al terminologiei creștine, vom semnala interesul pentru acest domeniu din partea lingviștilor, amintind doar câteva dintre lucrările de referință în segmentul respectiv de limbă: Ioan Bălan, *Limba cărților bisericești. Studiu istoric și liturgic*, Blaj, 1914; H. Mihăescu, *Influența grecească asupra limbii române până în sec. al. XV-lea*, București, 1966; Gh. Chivu, *Civilizație și cultură. Considerații asupra limbajului bisericesc actual*, București, 1997 și multe alte dicționare, monografii, articole, conferințe dedicate limbajului religios, pe care, din lipsă de spațiu, nu le vom enumera.

Printre primii cercetători care și-au propus soluționarea unor probleme de etimologie a termenilor creștini au fost: S. Micu, care identifică un șir de unități de origine latină: *botez, biserică, duminică, sărbătoare, păresimi*; V. Pârvan a acordat o atenție sporită termenilor religioși, analizând aprofundat lexeme precum: *biserică, Dumnezeu, duminică, Crăciun, Rusalii, sărbătoare, comândare, mormânt, ajun, altar*. Alți cercetători care au tratat subiectul și au recunoscut fondul latin sunt: H. Mihăescu, I. Russu, I. Fischer, B. P. Hasdeu, S. Pușcariu, N. Cartojan, M. Purice ș.a.

În anumite lucrări s-a urmărit o diferențiere a termenilor pe domenii distincte, astfel încât se susține că fondul latin denumește termeni dogmatici și liturgici, fondul

slav ține de ritualuri și monasticism, iar cel grecesc de ierarhie bisericească și tipic (https://logoslifeblog.wordpress.com/ accesat martie 2019), după cum o ilustrează următorul tabel:

Originea termenilor	**Domeniul de utilizare**	**Exemple**
Termeni de origine latină	Lexemele de origine latină includ termeni fundamentali ai creștinismului, desemnează conţinutul teologic al credinţei, nucleul acestora este constituit din termeni care se referă la dogmă și liturghie.	*altar, biserică, cruce, cuminecare, Domn, Dumnezeu, Fecioară, Fiu, Înviere, rugăciune, Treime* ș.a.
Termeni de origine slavonă	În această categorie nu se regăsesc termeni fundamentali de credință, ci în mod preponderent se identifică unități care descriu ritualurile practicate de Biserică. Prin urmare, se profilează concluzia că până la venirea slavilor, credința la români era simplă, lipsită de ritualismul care a pătruns în spațiul creștin românesc prin filieră slavă. Termenii slavi gravitează spre ritual și monasticism.	*duhovnic, maslu, molitvă, monah, pavecerniță, post, praznic, potir, pravilă, pristol, pustnic, schit, stareț, Troiță, vecernie, utrenie* ș.a.
Termeni de origine greacă	Termenii de origine greacă vizează organizarea ierarhică a Bisericii și includ unități lexicale specifice pentru ierarhia bisericească și tipic.	*axion, catavasie, dascăl, egumen, protoiereu, psalt* ș.a.

La prima vedere și prin o triere minuțioasă a termenilor, afirmația pare credibilă și justă. Însă, analizând mai multe surse și inventariind termenii specifici fiecărui strat, observăm că aceștia reflectă aspecte din diferite domenii. Mai mult, uneori se atestă relația de sinonimie între termeni de diferite origini care vizează același referent, cum ar fi perechile sinonimice latin – slavon: *a ajuna – a posti; a binecuvânta – a blagoslovi; altar – jertfelnic; martir – mucenic; pahar – potir; sărbătoare – praznic*. Prin urmare, concluziile reflectate în tabel nu se confirmă decât parţial.

2.1 Fondul terminologic latin

Prezența termenilor de origine latină este o dovadă a vechimii creștinismului la români. Aceștia redau noțiuni fundamentale de credință creștină și din viața religioasă, demonstrând că „românii până în secolul al VII-lea au trăit în continuitate trupească și sufletească cu lumea romanică.” (Purice 2014, 18), de asemenea s-a remarcat faptul că rugăciunea *Tatăl nostru* conține 90 % de cuvinte de origine latină (*Ibidem*, 5). Interesant este și faptul că mulți termeni latini își au rădăcinile în realitățile păgâne, căpătând semnificație religioase abia în creștinism. O altă categorie de termeni latini creștini sunt moșteniți din greacă. Potrivit unor autori, „până în veacul al III-lea creștinismul era răspândit aproape exclusiv în centrele de limbă greacă, creștinismul

grecesc era mai vechi decât cel latin, chiar la Roma pe atunci liturghia în catacombe se slujea în greceşte." (Panaitescu 1987, 104, apud Onu 2000, 16). Dintre termenii greci, moşteniţi prin filieră latină se numără: *biserică, blestem, boteza, creştin, înger, Paşti, preot*.

2.2 Fondul terminologic slav

Influenţa limbii slave asupra vieţii politice, administrative şi culturale în teritoriul fostelor Dacii obţine întâietatea către secolul al X-lea când are loc introducerea acesteia în cancelariile domneşti şi impunerea ca limbă de cult religios. Terminologia de origine slavă se regăseşte în toate domeniile vieţii religioase, denumind: noţiuni fundamentale ale religiei ortodoxe (*moaşte, mucenic, pravoslavie*), cărţi religioase (*cazanie, ceaslov, trebnic*), sărbători creştine (*Blagoveştenie, Ispas, Stretenie*), slujbe şi ritualuri creştineşti (*maslu, spovedanie, vecernie. utrenie*), trepte ierarhice şi funcţii (*năstavnic, vlădică*), vestimentaţie şi obiecte de cult (*bederniţă, sfeşnic*). De asemenea, se menţionează o serie de termeni greci, care au pătruns în română prin filieră slavă: *chivot*, *icoană, idol, liturghie, schit, mănăstire, diacon, episcop, sihastru*.

2.3 Fondul terminologic grecesc

Împrumuturile din limba greacă pot fi segmentate din punct de vedere cronologic: din greaca veche, din bizantină sau neogreacă. În realitate, e dificil a se stabili cu exactitate cărei etape îi aparţine un termen anumit, dar şi dacă a pătruns direct din greacă sau prin filiera altei limbi: latină sau slavonă. Cu referire la relaţiile de ordin religios româno-greceşti, amintim că Mitropolia Ugrovlahiei înfiinţată în 1359 se afla în subordinea Patriarhiei Constantinopolului, iar din 1401 şi Mitropolia Moldovei trece în subordinea aceleiaşi Patriarhii. De altfel, „în procesul de dezvoltare a statelor româneşti în secolele XIII-XIV, s-a efectuat şi organizarea ecleziastică după model bizantino-slav." (Onu 2000, 18), dar sporirea influenţei greceşti este datată cu secolul al XVII-lea, drept argument fiind şi traducerea *Bibliei de la Bucureşti* (1688) din greacă.

Termenii de origine grecească desemnează cărţi de cult (*evanghelie, minei, octoih, triod*), slujbe şi cântări creştine (*condac, ectenie, litie*), ierarhie bisericească şi monahală (*arhiereu, călugăr, egumen*), termeni arhitecturali (*catapeteasmă, amvon, naos, proscomidiar*), obiecte de cult (*analog, chivot, tricher*). Cu toate că o bună parte dintre elenisme au ieşit din uz în secolul al XIX-lea drept consecinţă a procesului de modernizare a vieţii sociale a poporului român, unii termeni au rămas la fel de întrebuinţaţi ca şi în trecut: *afurisi, cimitir, făclie, mărturisi, pizmă, sihastru, schit, turlă*.

Generalizând, vom susţine concluzia lui Liviu Onu, care afirmă că „trecerea de la un strat al terminologiei creştine româneşti la cel următor marchează o îmbogăţire şi o consolidare a credinţei religioase a poporului, o rafinare a spiritului, o dezvoltare a conştiinţei sociale." (Onu 2000, 19-20).

3. Afixe de origine latină productive în limba română

În continuare vom stărui asupra fondului lexical creștin moștenit din limba latină. După cum am menționat la începutul lucrării, limba latină a stat la baza formării terminologiei creștine românești, însumând un ansamblu de unități lexicale care acoperă diferite domenii ale vieții religioase. Însă influența limbii latine se concretizează nu doar în domeniul elementelor din vocabularul de bază, ci și al structurilor afixoidale, termenilor tehnico-științifici atât în limbile romanice, cât și în cele germanice sau slave (Hanganu, Varzari, Negru 2010, 3).

Alături de împrumuturile directe ale lexemelor din limba latină, limba română a preluat și modele de formare a cuvintelor noi de la baze existente pe teren propriu. Ne referim aici la asimilarea unui inventar de afixe specifice limbii latine, care s-au dovedit a fi funcționale, pe alocuri foarte productive, și în limba română.

Într-un studiu mai amplu asupra substantivelor deverbale din textele religioase, am remarcat productivitatea sporită a derivării ca mijloc de formare a substantivelor de la o bază verbală prin atașare de sufixe sau atașare simultană de prefixe și sufixe. Este recunoscut în unanimitate că sufixarea reprezintă cel mai prolific procedeu de formare a cuvintelor în limba română, fapt confirmat și de cercetările noastre pe un corpus de text religios.

Inventarul de sufixe din limba română, atestate în cel puțin o formație analizabilă din punct de vedere formal și semantic, însumează circa 600-800 de unități, numărul variind de la un autor la altul (Vârlan 2012, Hristea 1984). Cât privește formarea substantivelor prin derivare, atestăm asemănarea dintre latină și română, în care un substantiv se poate forma prin atașare de sufixe la o bază substantivală, adjectivală sau verbală: „Limba latină cunoștea peste 75 de sufixe cu ajutorul cărora se formau substantive. Limba română moștenește numai a treia parte din sufixele latine, marea majoritate a lor dispărând în primele faze de constituire a românei comune.” (Berejan, Ciobanu, Dârul 1991, 140). Printre sufixele substantivale moștenite din latină se numără: *-aie; -ar; -at/-it/-ut; -ătate; -ciune; -eață; -el; -et; -et/-ăt; -ie; -ime; -iță; -ior/-ioară; -mânt; -oare; -oi/-oaie/-oaică; -tor/-toare; -ui/-uie/-uică; -uc; -ură/ -ătură/-itură; -uț/-uță* (*Ibidem*).

4. Substantive deverbale obținute prin derivare cu sufixe latinești

Raportându-ne la textele religioase, semnalăm următoarele: într-un corpus de 59 de acatiste, din totalul de 872 de substantive deverbale, derivatele cu sufixe se atestă în număr de 689 de unități, confirmând încă o dată productivitatea procedeului pe teren românesc. Sufixe de origine latină, identificate în inventarul realizat de noi, compatibile cu o bază verbală, sunt: *-ciune, -mânt; -tură/-ătură/-itură; -iță, -tor, -re*. Prin concursul celor 4 afixe au fost generate 41 de substantive deverbale, plus sufixul de agent *-tor*, însumând 194 de exemple și sufixul infinitival *-re* cu un număr de 417 unități lexicale. Derivatele formate urmează modele preluate din latină, după cum se vede în tabelul de mai jos:

	Sufixul	Observaţii	Exemple
1.	***-ciune***	Sufix moștenit din latină, având reflexul *-tio/tionis*. O serie de cuvinte având terminația *-ciune* au fost moștenite direct din latină: *închinăciune, rugăciune*, altele s-au format pe teren românesc, precum cele incluse în coloana *Exemple*. Sufixul *-ciune* se atașează unei baze verbale, din combinarea cărora rezultă întotdeauna un substantiv abstract.	*înșelăciune* *întinăciune* *slăbiciune* *spurcăciune* *stârpiciune* *stricăciune* *urâciune* *uscăciune*
2.	***-mânt***	Sufixul a trecut din latină în română datorită unităților lexicale cu afixul *-mentum*: *legământ*, *mormânt*. *Acoperământ* este prezentat drept derivat după modelul *coperământ* (DEX 1998).	*acoperământ*
3.	***-tură/ --ătură/ -itură***	Sufix moștenit din limba latină *(aratura, coctura, frictura).* Are capacitatea de a se atașa unei baze verbale. Derivatele cu acest sufix pot fi atât substantive abstracte (*ghicitură, începătură* etc.), cât și cu referent concret (*picătură, semănătură, țesătură* ș.a.). Din punct de vedere semantic, derivatele cu acest sufix redau a) rezultatul (*aduna – adunătură),* b) produsul sau preparatul alimentar (*acritură, afumătură),* c) ansamblul de componente (*adunătură, aparatură),* d) elementul funcţional definitoriu al unui proces, demers sau utilaj (*acupunctură).*(Duma).	*ghicitură* *hulitură* *împletitură* *începătură* *învățătură* *lovitură* *picătură* *sărătură* *semănătură* *surpătură* *tipăritură* *țesătură*
4.	***-ință***	Sufix moștenit din latină *(-entia)*. Numeroase substantive latine în *-entia* au fost moștenite în limba română: *credință, cuviință, voință, putință*, *știință* (Berejan, Ciobanu, Dârul 1991). Însă DEX 2009, DEX 1998 include lexemele *voință, știință* în categoria derivatelor pe teren românesc.	*biruință* *căință* *cunoștință* *dorință* *făgăduință* *ființă* *folosință* *îngăduință* *locuință* *nevoință* *pocăință* *recunoștință* *sârguință* *stăruință* *străduință* *suferință* *știință* *trebuință* *umilință* *voință*

5.	***-tor***	Sufixul *-tor*, moștenit din limba latină, alături de alte sufixe precum *-ar, -aș* formează substantive nume de agent și este productiv în limba română actuală. Productivitatea acestuia se datorează posibilității de a se atașa practic oricărui verb din limba română (ipotetic este posibil), însă unii cercetători (Vârlan 2012, 153) scot în evidență faptul că formarea numelui de agent cu derivativul *-tor* de la verbe de conjugarea a II-a și a III-a este slab productivă.	*ascultător* *ispititor* *Mântuitor* *nevoitor* *secerător* *scriitor* *tăinuitor* *vindecător* *Ziditor ș.a.*
6.	***-re***	Sufixul infinitival *-re* este, de asemenea, o moștenire latină. O controversă pentru lingviști vizează încadrarea unităților lexicale având în componență acest *-re* fie în categoria derivatelor sufixale, fie a substantivelor obținute prin conversiune. Noi vom urma soluția propusă de colectivul de autori al GALR, potrivit cărora, la etapa actuală, când funcționarea infinitivului cu valoare verbală nu mai are loc, formarea cuvintelor cu sufixul infinitival *-re* trebuie considerată drept derivare sufixală. Acest procedeu este foarte productiv în limba română, sufixul fiind compatibil cu orice bază verbală din limba română. Rezultatul derivării sunt substantive nume de acțiune, nume de stări.	*ajutorare* *arătare* *însuflețire* *oștire* *osândire* *purcedere* *rătăcire* *ridicare* *suflare* *uimire* *zămislire* *zugrăvire* ș.a.

Acatistele abundă în lexeme formate cu afixe de origine latină. E de consemnat ponderea acestora în țesătura generală a textului: „nu trece cu vederea rugăciunea și ***pocăința*** mea, ce în tot ceasul după păcate m-a cuprins și primește ca ***închezășuitoare*** a bunei mele ***voințe*** și a ***temerii*** de tine, rugăciunea aceasta, pe lângă care-ți aduc ***mijlocitoare*** și pe maica noastră Parascheva” (Ac. Cuv. Parascheva); „aducând Anei și lui Ioachim bunele ***vestiri*** de bucurie cu ***dezlegarea stârpiciunii*** lor” (Ac. Sf. Arh. Mihail și Gavriil).

Utilizate la cazul vocativ, substantivele deverbale luate în discuție de noi desființează barierele semice [- uman/ - personal] și tranzitează spre [+ uman/ + personal], fapt ce le conferă o vădită încărcătură subiectiv-conotativă: „Bucură-te, zid și ***acoperământ***, ce nu te ascunzi de la a noastră ***stăruință***” (Ac. Adormirii Maicii Domnului); „Bucură-te, ***mijlocitorul iertării*** celui greșit” (Ac. Sf. Părinți Ioachim și Ana); „Bucură-te, ***alinarea*** de ***suferință***” (Ac. Cuv. Parascheva).

În cadrul textelor religioase substantivele deverbale manifestă potențe figurative sporite comparativ cu limbajul laic: „Bucură-te, turnul ***biruinței***; Bucură-te, ușa ***mântuirii***, Bucură-te, rod al ***pocăinței”*** (Ac. Cuv. Parascheva).

Valorificarea sensurilor conotative este determinată de necesitatea de a facilita accederea cititorului către lumea transcendentală a universului teologic creștin, inaccesibil simțurilor umane. Insistând asupra alternării sensurilor denotative cu cele

conotative, se conturează în mod ușor comprehensibil realitățile religioase ce țin de planurile teluric-celest și material-spiritual.

4.1 Etimologia bazelor verbale compatibile cu sufixe substantivale latinești

Prima problemă care apare în analiza unităților lexicale după modelul de mai sus este stabilirea statutului acestora ca derivat de la o bază românească + un sufix de origine latină sau cuvânt moștenit din latină. Astfel, exemplele *rugăciune, slăbiciune, stârpiciune* nu se deosebesc prin nimic, iar stabilirea originii lor se poate realiza doar apelând la dicționarele de specialitate, potrivit cărora *rugăciune* < *lat. rogatio, -onis*, iar *slăbiciune*<*slăbi*+*ciune*, precum și *stârpiciune* <*stârpi*+*ciune*. Pentru identificarea originii precise a fiecărui substantiv deverbal format prin derivare sufixală am utilizat *Dicționarul explicativ al limbii române*, 1998 și A. Ciorănescu. *Dicționar etimologic al limbii române*, 2005.

Ne referim în continuare la sufixe substantivale de origine latină, atașabile unei baze verbale, ale căror derivate formează deverbale specifice textelor acatistelor. Am pornit de la ipoteza că un sufix moștenit din latină (*-ciune, -mânt; -tură/-ătură/-itură; -ință*) este compatibil cu un radical de aceeași origine, excepție fiind sufixele *-re* și *-tor* pentru care originea bazei la care se atașează nu impune niciun fel de restricții. În mare parte, ipoteza a fost confirmată de exemple precum: *acoperământ, înșelăciune, spurcăciune, stricăciune, urâciune, uscăciune, începătură, învățătură, sărătură, semănătură, surpătură, țesătură, cunoștință, dorință, ființă, recunoștință, suferință, știință*. Sufixul de origine latină nu exclude însă posibilitatea selectării unor baze de altă origine, ca, de exemplu, slavonă: *întinăciune, slăbiciune, hulitură, împletitură, lovitură, tipăritură, căință, nevoință, pocăință, străduință, trebuință, umilință, voință*; maghiară: *biruință, făgăduință, îngăduință, locuință, sârguință*; bulgară: *stăruință* sau cu etimologie necunoscută: *stârpiciune, ghicitură*.

4.2 Ponderea trăsăturilor [+abstract]/[+concret]; [+uman]/[-uman] în cadrul clasei substantivelor deverbale

Cea mai mare parte a substantivelor deverbale, indiferent de procedeul de formare, se înscriu în categoria substantivelor abstracte. Camelia Stan, în *Gramatica numelor de acțiune în limba română*, specifică tendința de concretizare a unor asemenea lexeme precum: *cădere de apă*, dar care sunt într-un număr foarte limitat. Din totalitatea deverbalelor formate prin sufixare cu elemente latinești am remarcat și noi predominanța substantivelor pentru care este caracteristică trăsătura semantică [+abstract]. Spre exemplu, sufixul *-ciune* generează exclusiv substantive abstracte (*întinăciune, uscăciune*). Celelalte formează și deverbale având un referent material, însă într-o proporție limitată față de cele abstracte. De exemplu: *acoperământ, împletitură, locuință, lovitură, sărătură, semănătură, surpătură, tipăritură, țesătură*.

În multe cazuri, aceste substantive oscilează între concret-abstract și contextul este cel care ajută să le catalogăm cu precizie. Sufixul infinitival *-re* formează nume de acțiune, fiindu-le proprie trăsătura [+abstract], dar, datorită faptului că formațiile lexicale cu sufixul respectiv redau nu doar procesul, ci și rezultatul, în anumite cazuri

acestea își revendică trăsătura [+concret]: *adunare, curgere, încăpere, cercetare, cerere, ieșire, intrare, lucrare, mâncare, moștenire, zidire*. Evident, nu toate acestea actualizează trăsătura respectivă în contextul imnografic religios.

În cazuri singulare, deverbalele sunt caracterizate de trăsătura [+uman], de exemplu: *ființă*. GALR evidențiază două trăsături distinctive pentru numele de agent [+animat] și [+control], care îl diferențiază de forță și instrument. În cazul sufixului *-tor*, derivatele căruia se înscriu în clasa nume de agent, semnalăm trăsăturile sus-menționate. Toate lexemele din această categorie, extrase de noi din textele imnografice, au un referent uman: *iubitor, moștenitor, Mântuitor, postitor*. Excepție: *luminător*, în contextul *luminătorii cerești*, adică *soarele*, *luna*, *stelele*.

5. Substantivele deverbale în cadrul terminologiei creștine românești

Substantivele analizate de noi în cadrul studiului *Substantive deverbale în textele religioase: valori denotative și conotative* trebuie privite în lumina specificului textului imnografic. Or, imnele-acatist reprezintă creații de proporții, caracterizate de intertextualitate. Imnografia este în strânsă legătură cu dogmatica, liturgica, hagiografia, iconografia. Respectiv, limbajul trebuie să fie în concordanță cu învățătura bisericii și să nu se abată de la conținutul dogmatic.

Din ansamblul substantivelor deverbale formate cu ajutorul sufixelor de origine latină, distingem o serie de termeni care denumesc noțiuni fundamentale de credință ortodoxă: *mântuire, Mântuitor, Născătoare, jertfire, ispitire, liturghisitor, purcezător, teologhisire, împărtășire*. De asemenea, o profundă valoare religioasă o redau noțiunile: *nevoință, pocăință, iertare*. O altă categorie de lexeme sunt caracterizate de o ușoară conotație religioasă: *adormire, întinăciune, hulitură, umilință, miluitor, judecător, veghetor ș.a*. Și una dintre cele mai cuprinzătoare categorii este cea în care sunt incluse cuvintele din limbajul comun, adaptate unui context religios: *adăpostire, învățare, răsuflare, învățătură, tipăritură, sârguință, lucrare, locuitor, versuitor*.

Prin urmare, putem conchide că în limbă are loc un proces continuu de încreștinare a unităților lexicale specifice limbajului laic, proces pe care îl fructifică în mod reușit imnografia ortodoxă, îmbrăcând sensuri noi peste cuvinte cu valoare stilistică neutră. De fapt, procesul cunoaște și manifestare inversă, cunoscută drept desacralizare a termenilor religioși.

6. Concluzii

Cultura latină a manifestat o influență semnificativă atât asupra idiomurilor romanice, cât și a celor germanice și slave. Aceasta poate fi urmărită la nivelul vocabularului, precum și al afixoidelor. Pentru poporul nostru romanizarea și încreștinarea sunt două procese definitorii care stau la baza etnogenezei românești.

Influența de origine latină se reflectă în limba română prin împrumuturile directe, care au rezistat până la faza actuală, dar și prin preluarea unor modele de formare a cuvintelor pe teren propriu, inclusiv formațiuni afixoidale.

Terminologia creștină românească este constituită din 3 straturi: latin, slav și grec, fiecare dintre acestea semnalând o evoluție și o consolidare a credinței în rândul populației fostelor Dacii. Imnografia valorifică din plin moștenirea lexicală latinească, dar și formațiunile născute pe teren românesc cu implicarea sufixelor de origine latină, care au o pondere mare în cadrul textelor acatiste.

Substantivele deverbale, obținute cu ajutorul sufixelor de origine latină, sunt, în mare parte, substantive abstracte, dar există și un număr (demn de atenție) de lexeme cărora le sunt proprii trăsătura [+uman]. Acestea se referă la noțiuni fundamentale de credință, fie au o conotație religioasă ușoară sau chiar fac parte din lexicul comun. Substantivele deverbale reperabile în textele religioase reprezintă o sursă prețioasă pentru cercetătorii lingviști, oferind posibilități multiple de abordare și analiză.

Referințe bibliografice

Berejan, S., Ciobanu, A., Dârul, A. 1991. *Curs de gramatică istorică a limbii române*. Chișinău: Lumina.
Ciorănescu, Al. 2005. *Dicționar Etimologic al Limbii Române*. București: SAECULUM I.O.
***1998. *Dicționar explicativ al limbii române*. București: Univers Enciclopedic.
Gramatica limbii române. Vol. I. *Cuvântul*. 2005. București: Editura Academiei Române.
Hanganu, A., Varzari, E., Negru, V. 2010. *Elemente latinești și grecești în limbile moderne*. Chișinău: F.E.-P „Tipografia centrală".
Hristea, Th. 1984. *Sinteze de limba română*. București: Albatros.
Onu, L. 2000. *Terminologia creștină și istoria limbii române*. București: Editura Academiei Române.
Panaitescu, P. 1987. *Introducere în istoria culturii românești*. București.
Pârvan, V. 1911. *Contribuții epigrafice la istoria creștinismului daco-român*. București.
Purice, M. 2014. *Terminologia creștină în limba română*. Chișinău: CEP USM.
Vârlan, M. 2012. *Derivarea sufixală nominală în româna actuală*. Craiova: Ed. Universitaria.

Webografie

Duma, M. *Ghid explicativ: prefixele și sufixele limbii române*. http://ghidprefixesufixe.ro/Sufixe_semantic.htm, ultima accesare la 04.04.2019.
Stan, C. *Gramatica numelor de acțiune în limba română*. București. http://ebooks.unibuc.ro/filologie/stan/mainframe.htm, ultima accesare la 02.04.2018.

Emina CĂPĂLNĂȘAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Aspectele culturale – factor stimulativ în învățarea limbii române ca limbă străină

Abstract: (*Cultural Issues – an Appealing Frame for Teaching Romanian as a Foreign Languages*) Our paper starts with the question how to expose students (levels B1-B2) to the cultural background of the language they are studying without them having the necessary level to understand several connotations and the complete frame of understanding the typical cultural and traditional elements. Nevertheless, a text covering cultural issues might be more interesting and might turn a simple starting-point discussion into a more animated and realistic dialogue. Thus, our target is to present a text that would help students get an insight of the Romanian culture, but which could also be used as a frame for reaching grammatical structures and vocabulary acquisition. Moreover, the paper's objective is to list the steps of tailoring such a course that comprises both grammatical and vocabulary issues and cultural ones. Last, but not least, our aim is to investigate if a culturally loaded text could be exploited in a language course.

Keywords: *Romanian as a foreign language*, *cultural aspects*, *exercises*, *text*, *vocabulary acquisition*

Rezumat: Lucrarea noastră pornește de la întrebarea cum să îi expunem într-un cadru instituțional pe studenții străini (nivelurile B1-B2) la backgroundul cultural al limbii pe care o învață, fără ca ei să aibă nivelul necesar înțelegerii expresiilor sau a conotațiilor și cadrul complet de interpretare a unor aspecte culturale. Totuși, un text cu elemente culturale ar putea fi mai interesant și ar putea transforma o simplă discuție de început într-un dialog animat și realist. Așadar, scopul nostru este de a prezenta un text care le-ar permite studenților să cunoască România, dar care ar putea fi și un pretext al achiziției elementelor de gramatică și de vocabular. Ne propunem, de asemenea, să vedem care sunt pașii elaborării unui astfel de curs care cuprinde atât chestiuni de limbă, cât și elemente de cultură și civilizație. Nu în ultimul rând, dorim să vedem dacă se susține ideea exploatării unui text bogat cultural la un curs de limbă.

Cuvinte-cheie: *LR ca LS*, *aspecte culturale*, *exerciții*, *text*, *achizițiile lingvistice*

Articolul nostru pornește de la următoarea întrebare: *Cum putem să îi expunem* (într-un cadru instituțional) *pe studenții* de la Programul pregătitor de limbă română pentru cetățenii străini[1] (nivelurile B1-B2) *la backgroundul cultural al limbii pe care o învață?* Dificultatea unui astfel de demers are la bază faptul că studenții nu au nivelul de limbă necesar înțelegerii expresiilor sau a conotațiilor și cadrul complet de interpretare a unor aspecte culturale. În acest context apare următoarea provocare: identificarea unui text cu elemente culturale care să permită transformarea unei simple discuții de început într-un dialog animat și realist, culegerea unui text care le-ar permite studenților să cunoască România, tradițiile și mentalitatea, umorul și raportarea noastră

[1] V. https://litere.uvt.ro/wp-content/uploads/2014/07/2019-2020-Planul-de-invatamant-PPLRCS.pdf.

la diverse aspecte ale vieții (culturale), care să fie potrivit și pentru achiziția elementelor de gramatică și de vocabular. Ideea exploatării unui text cultural la un curs de limbă are ca obiectiv oferirea unui model de analiză, de cunoaștere, de interpretare a unor chestiuni de limbă și a unor elemente de cultură și civilizație.

Aspectele culturale, dincolo de asigurarea unei integrări reale, sunt mereu interesante, pentru că se prefigurează sau se desprind din texte cotidiene sau conversații libere (v. Bărdășan, Căpălnășan 2018, 123). Prin urmare, „textele-suport pentru lecțiile de gramatică și/sau vocabular, dar și pentru exercițiile care urmăresc dezvoltarea competenței de comunicare trebuie să reflecte situații autentice cu care studentul se poate întâlni în interacțiunile sociale cotidiene și să aibă în conținutul lor, în același timp, elemente de cultură/civilizație românească" (*ibidem*, 124). Mai mult decât atât, folosirea unui text care nu e fabricat după principiul integrării uneori forțate a unor chestiuni de limbă, ci a unui text care se dorește a fi descoperit și integrat în scenariul didactic după principiul accesării și extragerii unor chestiuni de limbă prin raportarea la un întreg susține următoarea idee: „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/ortoepice/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." (Căpălnășan, Pop 2018, 179).

Ideea exploatării unui text cu elemente culturale ar răspunde necesității de a depăși atingerea unei singure competențe – cea lingvistică și ar completa schema de identificare a competențelor, adăugând competența culturală/interculturală, contribuind astfel la dobândirea capacității de adaptare la un nou background cultural, crescând abilitățile de relaționare și de reacționare. În acest cadru descriptiv-didactic, sunt făcuți primii pași înspre adaptare/integrare, întrucât vorbim de îndeplinirea următoarelor cerințe ale realității individului comunicator:

→ sensibilizarea culturală: aprecierea importanței exprimării creative a ideilor, a experiențelor şi a emoțiilor prin intermediul diferitelor medii, incluzând muzica, literatura, tradiția;

→ activarea competențelor de expresie şi de manifestare culturală, însemnând aprecierea critică şi estetică a unei exprimări artistice, participarea la diverse evenimente specifice contextului cultural, înțelegerea fenomenelor, adoptarea lor.

Cu alte cuvinte, într-o situație reală de comunicare sunt materializate toate cele trei categorii de competențe: LINGVISTICE – COMUNICARE SCRISĂ ȘI ORALĂ, DE RELAȚIONARE ȘI DE REACȚIONARE, DE ADAPTARE LA UN NOU BACKGROUND CULTURAL, iar studentul, ca făcând parte (chiar provizoriu) dintr-

o comunitate, trebuie să le dobândească. Răspunsul la întrebările: Cum pot fi ele dobândite? Cum să poți să vorbești? Cum să poți să relaționezi? Cum să poți să reacționezi? Cum să poți să te adaptezi? ar putea fi dat ca urmare a aplicării următorului principiu: inserția aspectelor de natură culturală în predare, având ca obiective: informarea → percepția → conștientizarea → cunoașterea → integrarea. Avantajele sunt, fără doar şi poate, următoarele:

→ acces la cultura țării a cărei limbă se învață;

→ alternarea tipurilor de discurs: colocvial vs formal/oficial;

→ comparația/identificarea unor similitudini cu propria cultură; înțelegerea unor fenomene/practici noi; găsirea unor explicații pentru anumite fapte de limbă.

Seria argumentelor ar putea fi completată preluând anumite modele străine și întărind unele tipare autohtone.

> „It is so much interrelated that without understanding properly the cultural setting and social behaviour of a language use, it leads to **misinterpretation** and **breakdown** in the language communication, or it may result into errors and misunderstanding because language is not simply sending or receiving information but it functions as a social behaviour in certain cultural context." (Emmitt, Pollock, Komesaroff 2003), se arată într-un studiu dedicat învățării limbilor. Se insistă și asupra necesității de a integra elementul cultural în procesul de predare-învățare, întrucât contribuie la dezvoltarea competenței în comunicarea interculturală: „teaching culture of a target language is unquestionably important for the development of competence in intercultural communication" (*ibidem*).

Inna Negrescu-Babuș privește procesul de predare şi învăţare a limbilor străine ca dialog intercultural și, căutând să determine rolul dimensiunii interculturale în învăţarea unei limbi străine, se oprește asupra pedagogiei interculturale, disciplină ce a luat naştere în Franţa anilor '70, având un scop bine definit: evitarea şocului cultural ca urmare a întâlnirii noului context. Cercetătoarea vorbește în studiul dedicat *perspectivei interculturale în predarea limbilor străine* despre *disonanţa cognitivă*, fenomen descris ca relație de dezacord, de contradicție, de opoziție (Negrescu-Babuș, 112). Pentru a depăși instalarea unor bariere, elevul/cursantul/studentul trebuie să aibă competențele necesare pentru a identifica, recunoaște și interpreta în mod corect atitudinile și comportamentele interlocutorului său referitoare la gestică, elemente istorice sau culturale. În aceste condiții, cercetătorii din domeniu propun conceptul de *învăţare socială* (*ibidem*, 113). „Perspectiva interculturală propune o competență de comunicare bazată pe abilitatea interlocutorilor de a identifica și utiliza corect aspectele culturale în interacțiunile lingvistice" (*ibidem*, 114). În același studiu se ajunge la concluzia că, în acord cu spațiul temporal în care trăim, manualele de limbi străine trebuie „să prezinte elementele culturale într-un spațiu mult mai larg, fără să se limiteze doar la aspecte ale cunoașterii enciclopedice (patrimoniul cultural, arhitectural, artistic, turistic al unei țări), ci să introducă și elemente de antropologie, prezentând practici ale vieții

cotidiene, obiceiuri și tradiții, felul în care funcționează relațiile familiale, sociale" (*ibidem*).

Ne propunem ca aceste principii să fie concretizate printr-un set de activități și să oferim o ilustrare a acestui mod de lucru: integrarea aspectelor culturale în predarea limbii române ca limbă străină. În alcătuirea fișei de lucru am pornit de la două chestiuni: 1. Cum să nu fie un text cultural?; 2. Ce înseamnă cultură/elemente culturale? Suntem de părere că un astfel de text-suport, folosit ca factor stimulativ în învățarea limbii române, nu trebuie să fie nici lung, nici complicat ca structură, nici plictisitor sau să conțină idei repetate, reluate, sinonime sau detalii. Cât despre cultură, aceasta poate însemna și reacția imediată la un salut sau inițierea unui dialog; ea poate fi materializată și accesată prin/în practicile vieții cotidiene.

De la intenția de a comunica rapid și eficient la „Ciao, profa!"
Cultura și LR ca LS → aspectele culturale – factor stimulativ
FIȘĂ DE LUCRU
GRUP-ȚINTĂ: ANUL PREGĂTITOR
RESURSE EDUCAȚIONALE: pagini web, dicționare (online)
METODE FOLOSITE: brainstormingul, expunerea, conversaţia, explicaţia, exemplul, exerciţiul, observaţia, eseul de 5 minute
FORME DE ORGANIZARE: ACTIVITĂȚI FRONTALE, INDIVIDUALE, DE GRUP (4-5 persoane)
I. ACTIVITĂȚI CONVERSAȚIONALE
1. Cum vă salutați colegii – în țara voastră/în România?
2. Cum vă salutați părinții? Ce gesturi pot să apară?
3. Cum vă salutați vecinii? Ce puteți să spuneți despre gesturi? Dar despre distanța păstrată?
4. Cum vă salutați profesorii?
5. **Voi** *aveți timp să citiți? vs* **Dumneavoastră** *aveți timp să citiți?*
II. ACTIVITĂȚI LEXICALE; III. EXERCIȚII: SINTAGME, STRUCTURI GRAMATICALE ȘI CONTEXTE
1. Căutați în dicționar cuvintele: *a se tutui*, *politicos*, *politețe*.
2. Citiți textul. Subliniați cuvintele noi.

Ne tutuim sau ne dumneavoastrăvuim?

Un lingvist german spunea, cu mulți ani în urmă, că politețea nu este doar o problemă gramaticală, ci, mai ales, una de limbaj non-verbal. Ca să traduc, e mai important cum spui, ce ton al vocii ai, ce rezultă din poziția corpului decât dacă îi spui „dumneavoastră" sau „tu" unei persoane. Sigur că respectivul lingvist are dreptate, fiindcă o voce agresivă sau o atitudine batjocoritoare anulează orice pronume de politețe. Se știe, atunci când vorbim despre pronumele de politețe, nu vorbim despre toate limbile pământului. Cred că ați ghicit deja, mă

refer mai ales la limba engleză unde pronumele de politețe nu există: cuvântul „you" înseamnă și „tu", și „dv."

De regulă, în mai toate limbile, politețea se exprimă printr-o formă de plural a persoanei a doua. Francezii, de pildă, îi spun persoanei a doua plural „vous", de unde a fost creat cuvântul „vouvoyer" fără corespondent în limba română: „a dumneavoastrăvui", dacă mi se permite această invenție. În Franța, tradiția folosirii persoanei a doua plural a fost, până de curând, o regulă nescrisă a adresărilor și între persoane foarte apropiate. Astfel, istoria literaturii franceze reține faptul că scriitorii Jean-Paul Sartre și soția sa, Simone de Beauvoir, nu s-au tutuit niciodată. Italienii, în schimb, atunci când nu tutuiesc persoana cu care vorbesc, i se adresează ca și cum aceasta ar fi absentă, fiindcă folosesc persoana a III-a singular. E ca și cum am spune unei persoane de sex feminin pe care nu o cunoaștem bine „Ea e foarte frumoasă" în loc de „Sunteți foarte frumoasă". Mă iertați, în lumea de astăzi, o asemenea constatare adresată unei femei ar fi considerată mai degrabă hărțuire sexuală decât un gentil compliment.

(http://radiotimisoara.ro/2018/02/21/%F0%9F%94%8A-ne-tutuim-sau-ne-dumnevoastravuim/)

3. Alcătuiți propoziții cu elementele lexicale noi.

4. a. Răspundeți la următoarele întrebări:

Ce elemente de limbaj non-verbal cunoașteți?

Ce gesturi folosiți cel mai des în comunicare?

Cum arătați că (nu) sunteți de acord cu ce spune partenerul de dialog?

b. Căutați sinonime (în text sau în dicționar) pentru: *chestiune, trup, comportament, a vorbi*, *a inventa*, *a cunoaște*, *apropiat*.

c. Ce cuvinte cu sensuri opuse apar în text? Dați și alte exemple.

5. Potriviți:

- **a batjocori**
- **a anula**
- **agresiv**
- **a se adresa**
- **a ierta**

- *a face/a declara nul un document, a desființa, a suprima*
- *a umili, a înjosi, a lua în râs*
- *a scuti pe cineva de o pedeapsă, a trece cu vederea vina, greșeala cuiva, a nu mai considera vinovat pe cineva*
- *care atacă fără provocare, care caută prilej de ceartă*
- *a începe un dialog (pentru a întreba, a cere o explicație)*

6. Puneți diacritice. Comentați afirmațiile:

„**Politetea este** pentru spirit ceea ce gratia este pentru trup." (Voltaire)

„Adevarata **politete e** sa arati oamenilor bunavointa." (J. J. Rousseau)

7. În România când facem cunoștință cu cineva dăm mâna cu persoana respectivă. Există un obicei similar în țara voastră? Discutați despre asta cu colegii din grupul de lucru.

8. Sunteți în parcul de lângă universitate cu un coleg/o colegă. Vedeți niște fete/băieți pe banca de lângă. Vreți să vorbiți cu ele/cu ei. Ce urmează? Ce le spuneți? Ce faceți? Realizați un dialog.

IV. ASPECTE TEORETICE

PRONUMELE DE POLITEȚE. Inventar vs uz. Nuanțe și contexte.

Tălică, dacă vrei să fim familiari, spune-mi „nea Marcele”!

Ieri am deschis o discuție mult mai complexă decât pare despre politețe. Politețea, îmi îngădui să observ, nu este un cod, ci, mai degrabă, o atitudine. O atitudine ce se formează în copilărie și adolescență și se manifestă asemenea strănutului. Da, ați înțeles bine, asemenea unor reflexe necondiționate cum este și strănutul. Dacă vreți să verificați adevărul spuselor mele, uitați-vă cu atenție la un film străin în care apar și secvențe cu aglomerări umane. Veți fi mirați să observați cum toate personajele ce compun o asemenea secvență de aglomerație umană spun instinctiv „scuzați”, „pardon” la fiecare atingere accidentală. Cam așa e politețea în opinia mea: ceva instinctiv, dincolo de rațiune.

Ieri, atunci când am observat că vorbitorii de limbă engleză nu au pronume personal de politețe, ar fi trebuit să vă atrag atenția asupra unui fenomen mult mai nuanțat: în limba română, între pronumele „tu” și „dumneavoastră” există mai multe nuanțe. Astfel, fenomenul apropierii de un interlocutor căruia îi spunem „dumneavoastră” are mai multe nuanțe. Și am să le enumăr imediat. De la „dumneavoastră” se trece la „dumneata”, care este primul semn de apropiere. De la „dumneata”, următorul pas este o adresare mult mai apropiată, anume „mata”. Apoi, de îndată, apar „mătăluță” și, în final, înainte de un „tu” sincer, se ivește rarul „tălică”.

Dar și familiarele „nenea”, „nea”, bade”, „lele”, „țață” care, atenție, se folosesc doar cu numele mic. Da, fiindcă „nea Tolceo” e ridicol, în vreme ce „nea Marcele” sună și tandru, și firesc.

(http://radiotimisoara.ro/2018/02/22/%F0%9F%94%8A-talica-daca-vrei-sa-fim-familiari-spune-mi-nea-marcele/)

La final, le putem cere studenților feedback printr-o întrebare simplă: *Cum v-ați simțit?*, utilizând platforma mentimeter.com. De asemenea, suntem de părere că Eseul de 5 minute ar putea funcționa în cadrul scenariului descris. Anticiparea temei de la cursul următor se poate face prin notarea câtorva elemente după schema: *ce știu – ce vreau să știu*.

În concluzie, prin această fișă de lucru, dar și prin argumentarea importanței de a integra dimensiunea culturală în procesul didactic, am arătat că predarea și învățarea limbii române ca limbă străină trebuie și poate să se bazeze pe aspecte de cultură și de civilizație, acestea „sporind potențialul de dobândire și de perfecționare a competenței de comunicare prin accentuarea adecvării formelor lingvistice la contextele situaționale autentice" (Bărdășan, Căpălnășan 2018, 126).

Referințe bibliografice

Bărdășan, Gabriel, Căpălnășan, Emina. 2018. *Integrarea aspectelor culturale în predarea românei ca limbă străină la nivelurile A2-B1. Provocări*, în „Studii de știință și cultură", XIV, p. 123-128; https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=639230.

Bărdășan, Gabriel, Căpălnășan, Emina. 2019. *Modalități de valorificare a descriptorilor de competență din cadrul european comun de referință pentru limbi în predarea limbajelor specializate la programul pregătitor de limba română*, în „Studii de știință și cultură", XV, nr. 1, p. 53-65; https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=751809.

Căpălnășan, Emina, Radu-Pop, Ana-Maria. 2018. *Fixarea modului conjunctiv: tipar gramatical vs model comunicativ-funcțional*, în *Quaestiones Romanicae. Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și cultură în Romania europeană* (ediția a VI-a/16-17 iunie 2017). Szeged: Jate Press, p. 179-187.

Emitt, M., Pollock, J., Komesaroff, L. 2003. *Language and Learning*. Oxford: Oxford University Press.

Webografie

https://litere.uvt.ro/wp-content/uploads/2014/07/2019-2020-Planul-de-invatamant-PPLRCS.pdf.

Negrescu-Babuș, Inna, *Perspectiva interculturală în predarea limbilor străine*, http://www.akademos.asm.md/files/111_114_Perspectiva%20interculturala%20in%20predarea%20limbilor%20straine.pdf.

www.dexonline.ro.

Texte-suport:

http://radiotimisoara.ro/2018/02/21/%F0%9F%94%8A-ne-tutuim-sau-ne-dumnevoastravuim/.

http://radiotimisoara.ro/2018/02/22/%F0%9F%94%8A-talica-daca-vrei-sa-fim-familiari-spune-mi-nea-marcele/.

Simona CONSTANTINOVICI
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Paradoxul semantic în discursul cioranian

Abstract: (*The Semantic Paradox in the Cioranian Speech*) We try to show, in this paper, that when it comes to a writer like Emil Cioran, the insertion, in a philosophic, essayistic or aphoristic discourse, of terms with different stylistic functionality, becomes clear proof of the mastery of the potentials and nuances of the Romanian language. By association with the determinant *endearing*, the terms *fury* and *hysteria*, for example, leave the area of the usual language, installing themselves in a semantic of the paradox, cultivated by the philosopher on wide areas. Cioran often associates the word "hysteria" with determinants from other semantic spheres, makes it more domestic, more gentle, in other words, fades the initial terminological mark, removes it, at first reading, from the scientific, medical style. *Endearing*, *laic*, *messianic*, *metaphysical* are just a few of these paradoxical determinants, catalysts of intense experiences, but also a semantic source of perplexity, of absurdity, of sarcasm. There is a predilection in Cioran's youth discourse for the use of terms that come from different semantic spheres, which are used in association or in syntagmatic partnership. The proximity of them, within the collocations they structure, leads to obtaining unusual, oxymoronic predications. Thus, it is produced a relativization of the semantic homogeneity of the two terms and, in a paradoxical way, a fusion of them, in the discursive actuality, by the recovery of the etymological meaning. The association with antonymous or contrastive terms, forces a semantic reorientation of the entire cioranian speech.

Keywords: *Cioran, paradox, semantics, oxymoron, etymon*

Rezumat: Încercăm să arătăm, în această lucrare, cum, la un autor de talia lui Emil Cioran, inserarea, în discursul filosofic, eseistic sau aforistic, a unor termeni cu funcționalitate stilistică diferită, devine dovada clară a stăpânirii potențelor și nuanțelor limbii române. Prin asociere cu determinantul *duioasă*, termenii *furie* și *isterie*, spre exemplu, părăsesc zona limbajului uzual, instalându-se într-o semantică a paradoxului, cultivată de filosof pe arii largi. Cioran însoțește, adesea, cuvântul *isterie* cu determinanți din alte sfere semantice, îl face mai domestic, mai blând, altfel spus, îi estompează amprentarea terminologică inițială, îl îndepărtează, la o primă citire, de stilul științific, medical. *Duioasă, laică*, *mesianică*, *metafizică* sunt doar câțiva dintre acești determinanți paradoxali, catalizatori ai unor trăiri intense, dar și sursă semantică de perplexitate, de absurditate, de sarcasm. Există, în discursul cioranian de tinerețe, o predilecție pentru utilizarea, în asociere sau în parteneriat sintagmatic, a unor termeni care vin din sfere semantice diferite. Apropierea dintre aceștia, în cadrul sintagmelor pe care le structurează, conduce la obținerea unor predicații inedite, oximoronice. Se produce, astfel, o relativizare a omogenității semantice a celor doi termeni și, în chip paradoxal, o fuziune a lor, în actualitatea discursivă, prin recuperarea, în subsidiar, a sensului etimologic. Asocierea cu termeni antonimici sau contrastivi, obligă la o repliere semantică a întregului discurs cioranian.

Cuvinte-cheie: *Cioran*, *paradox*, *semantică*, *oximoron*, *etimon*

Cioran şi cuvintele limbii române

Când am început să coordonez un dicționar al termenilor cioranieni, nu mi-am imaginat că voi intra pe un teritoriu lingvistic puțin explorat, de-a dreptul impresionant. Mă refer, în primul rând, la acea diversitate lexicală cultivată de autor, prin care limba română își permite să se dezvolte și la nivelul creativității, în textele scrise în română, înaintea exilului parizian. Asocierile inedite de cuvinte sunt mărturia modului în care gândește Cioran, înțelegând să abandoneze zonele mult uzitate ale limbii și să creeze, prin acest gest inspirat, alte spații semantice, de respirație proprie. Considerăm că discursul filosofic și eseistic cioranian merită o analiză și din acest punct de vedere, al inventării și cultivării unui stil care avea să se manifeste, mai apoi, sub hlamida limbii franceze, în toată splendoarea lui.

Gândirea cioraniană este una a paradoxului. Forarea în câmpul semantic propriu filosofiei se produce sub patronajul acestei figuri a limbajului, pe cât de „incomode", pe atât de fertile. Renunțarea la paradox ar coincide cu dezmembrarea întregului sistem de gândire cioranian. Paradoxul sudează părțile componente ale acestui sistem discursiv, îl întreține și stimulează. Nu de puține ori, lexicul cioranian, prin *ars combinatoria*, frapează și declanșează, la cititor, mecanismul unei reflecții suplimentare.

I. Despre principiul contradicției în limbă

„Le principe fondamental de la logique, la norme qui régit aussi bien la langue que la métalangue, est le principe de contradiction" (Todorov *et al*. 1979, 87). De la această idee am pornit atunci când mi-am propus să confecționez o lucrare care să aibă în centrul ei o figură particulară a retoricii și a semanticii (cioraniene), *paradoxul*.

Figurile semantice ale retoricii, în accepțiunea lui Jean Cohen, reprezintă violări ale unui principiu care guvernează deopotrivă limbajul și metalimbajul. Acesta poate fi al contradicției, dar nu este singurul. Figurile diferă între ele mai ales prin gradul în care reușesc să transgreseze acest principiu unanim recunoscut (Todorov *et al*. 1979, 88).

Mai multe noțiuni definesc contradicția la nivelul discursului literar: antiteza, oximoronul și paradoxul. Prin extensie, putem vorbi despre (co)existența acestor fenomene și la nivelul discursului filosofic cioranian, despre care, în studiile recente, se spune, tot mai răspicat, că e înzestrat cu note clare de poeticitate. Dintre toate, paradoxul este cel mai puternic stimulent stilistic, pentru că propune o viziune de ansamblu a textului parcurs și interpretat, indiferent de coloratura acestuia. Celelalte acționează pe straturi mai înguste, restrictive, la nivel sintagmatic sau frastic, cel mai adesea. De regulă, contrastul e atât de evident, atât de fățiș reprezentat în discurs, încât oximoronul și antiteza apar ca cel mai ușor de identificat figuri. Paradoxul, însă, e o figură mult mai subtilă, insinuantă, cu capacitate de a acapara toată suprafața discursivă în care se produce. Prin această caracteristică, funcționând ca figură dominantă,

pregnantă, ajunge să definească, în cele din urmă, structurile de adâncime ale unui text filosofic sau literar. Discursul respectiv devine loc de manifestare a paradoxului. Devine discurs paradoxal.

Dicționarele de uz curent definesc oximoronul ca pe o figură de stil care exprimă, sub forma asocierii paradoxale a doi termeni incongruenți și aparent incompatibili, o ironie subtilă sau un adevăr usturător. Împrumut din limba franceză (< fr. *oxymoron*, cf. gr. *oxys* „deștept", *moros* „prost"), acesta e cultivat la nivelul textului poetic, mai cu seamă în romantism și în simbolism, dar nu e ignorat nici de alte perioade ale culturii. Acest caracter „atemporal", propriu acestuia, denotă nevoia scriitorului (sau a locutorului) de a introduce principiul contradicției în discurs, pentru a crea elementul de captare a atenției. În *Dicționarul de neologisme*, din 1986, este definit astfel: „Procedeu stilistic care constă în a uni două cuvinte în aparență contradictorii (de ex. *tăcere elocventă*) pentru a da expresiei un caracter neașteptat." (Marcu, Maneca 1978, 772). Aceeași definiție va fi reluată, fără exemplificare, însă, în ediția a X-a, revăzută, augmentată și actualizată, a aceluiași dicționar, cu un cuvânt introductiv semnat de Gh. Bulgăr (Marcu 2008, 678).

Una dintre definițiile care surprind, într-un mod succint, dar extrem de clar, forța de manifestare sintactică și semantică a oximoronului apare și în *Dicționarul enciclopedic al științelor limbajului*: „Oxymoron: mise en relation syntaxique (coordination, détermination, etc.) de deux antonymes. « Cette *obscure clarté* qui tombe des étoiles »." (Ducrot Todorov 1972, 354). În tangență cu oximoronul este antiteza, figură bine cunoscută a limbajului, instalată, sintactic vorbind, pe suprafețe lingvistice mai generoase. De obicei, contextul în care apare antiteza presupune diferite relații de coordonare ori de subordonare. Nu este exclusă prezența, în limitele antitezei, a unor termeni care probează, *stricto sensu*, antonimia. „*Antonimia* dobândește statutul de *categorie fundamentală*, întrucât există numeroase fenomene general-universale ce se realizează la nivel lingvistic prin noțiuni contrare și contradictorii, prin diverse opoziții logico-lingvistice binare sau contrastante." (Gheltofan 2014, 22).

În exemplul furnizat de dicționarul coordonat de lingvistul francez Oswald Ducrot și de semioticianul Tzvetan Todorov, substantivele *feu* și *glace* devin termeni vădit antonimici, înșurubați într-un discurs de tip antitetic: „Antithèse: rapprochement de deux mots antonymes (c'est-à-dire, comportant un sème opposé). « Quand je suis tout de feu, d'où me vient cette glace ? »." (Ducrot, Todorov 1972, 353).

Un alt termen care lărgește seria figurilor semantice ale retoricii, construite pe principiul contradicției sau al incompatibilității, este *paradoxism*. „Le *Paradoxisme*, qui revient à ce qu'on appelle communément *Alliance des mots*, est un *artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique*." (Fontanier 1977, 137).

Paradoxism apare ca termen al retoricii, pentru prima dată, în lucrările lui Pierre Fontanier. Trimite, prin structura sa și prin semantism, la figurile congenere de limbaj, atât la oximoron, cât și la paradox. Certifică tendința unui text de a se situa, în sens larg, în stilistica paradoxului. Pentru Fontanier, paradoxismul este, după cum putem deduce și din rândurile de mai sus, „figure d'expression par réflexion" (Fontanier 1977, 123). Sau, într-o altă formulare, care surprinde caracterul flexibil, până la un punct, și translingvistic al contradicției în limitele unui sistem de gândire: „Le *Paradoxisme* semble, au premier abord, appartenir exclusivement à la classe des *figures de style*; mais, pour peu qu'on veuille bien y faire attention, on verra qu'il ne pourrait, sans absurdité, être pris à la lettre, et que, quelque facile que puisse en être l'interprétation pour quiconque a quelque usage de la langue, ce n'est pourtant pas sans un peu de réflexion que l'on peut bien saisir et fixer ce qu'il donne réellement à entendre." (Fontanier 1977, 137).

Observăm că această relație, care se poate manifesta la nivelul întregului text, la nivel sistemic, dar și extra-sistemic, e inclusă în categoria tropilor, alături de hiperbolă, aluzie, metalepsă, litotă. Poate că nu ar fi lipsit de interes să amintim cum, în viziunea aceluiași gramatician francez, efectele tropilor, la nivel discursiv, sunt multiple. E posibil ca unele să pară, astăzi, nejustificate. Prin folosirea unor figuri, Fontanier considera că limbajul se înnobilează. Este vorba, mai cu seamă, despre o anumită etapă din istoria prozei și poeziei, despre acele teritorii lingvistice și de creativitate abandonate azi sau cu adepți puțini, considerați de critică tradiționaliști, vetuști, retrograzi. Fără a intra în descrierea unui fenomen de amploare, care acaparează nu doar textele scrise, vom conchide prin a spune că, actualmente, cu totul altele sunt resorturile actului poetic, ale literaturii, în general. Un alt efect, al doilea, la nivel discursiv, ar fi tendința spre concizie. Sunt figuri ale limbajului care se impun prin dinamism, printr-o energie la nivel semantic, care irigă și, prin acest gest, omogenizează întreg textul. Un al treilea efect identificat de stilisticianul francez ar include ceea ce noi numim acuratețe stilistică: „3. *Les tropes donnent au langage plus de clarté et plus de force*." (Fontanier 1977, 171).

Jean Cohen decela, în *Structura limbajului poetic*, două tipuri de paradoxism: metonimic și metaforic (Todorov *et al*. 1979, 122). În aceeași ordine de idei, matematicianul Solomon Marcus vorbea despre capacitatea acestei figuri de a atinge toate straturile limbii și de a le transgresa prin raportare la legile comunicării și la factorii care o presupun: „Nivelurile pe care le avem în vedere pot fi de natură sintactică, semantică sau pragmatică." (Marcus 2011, 450).

Pentru a trece de la generic la caz particular, remarcăm că există, în discursul cioranian investigat, o propensiune pentru atracția dintre cuvinte care vin din sfere semantice diferite, o incompatibilitate care va genera acea tensiune discursivă fundamentală, în absența căreia limba s-ar uza fără efecte stilistice. Apropierea dintre aceste zone semantice incongruente conduce la relativizarea omogenității semantice a părților componente și la obținerea unor sintagme ori predicații inedite, care au alura unui oximoron. Ele nu mai au același statut semantic, ca atunci când funcționează

independent. Asocierea cu termeni antonimici sau contrastivi, îi obligă la o repliere semantică.

II. Termenii *furie* și *isterie*

Nu cred că există persoană, oricât de temperată ar fi, care să nu fi fost, măcar o dată în viață, într-atât de supărată încât a depășit buna măsură. În comportament, în gesturi sau la nivelul limbajului. Această stare extremă, cauzată de diverse circumstanțe, se numește, cu un cuvânt bine cunoscut, activ, în limba română, *furie*. Lexicul limbii române, pe calea împrumutului (< fr. *fureur*, lat. *furor*, *-is*), l-a așezat, în timp, în sistemul său, și pe *furoare*, folosit, e drept, mult mai puțin. *Dicționarul explicativ al limbii române*, din 2009, ca lucrare lexicografică de uz curent, consemnează următoarele sensuri pentru acest termen: „**1.** (Rar) Mânie, furie, delir furios. **2.** (Rar) Pasiune violentă, patimă arzătoare; încântare. **3.** (Fam.; în expr.) *A face furori* = a provoca admirație, senzație, mai ales pentru aspectul exterior.”.

Dincolo de plasarea acestui cuvânt într-o istorie, dacă ar fi să facem trimitere la literatura universală, primul nume care ne-ar veni în minte ar fi, fără doar și poate, William Faulkner, cu romanul său, *Zgomotul și furia*, care a făcut, de la apariție până în prezent, înconjurul lumii. Apare și la noi, în 2016, la Editura ART, în traducerea poetului Mircea Ivănescu. Apoi, nu e de ignorat faptul că, la fix un an după instalarea lui Donald Trump la Casa Albă, în ianuarie 2018, a apărut, în SUA, la Henry Holt and Company, cu inevitabila referire, subtil înțepătoare, la același roman, al americanului Faulkner, o carte cu titlul *Fire and Fury: Inside the Trump White House*, scrisă de Michael Wolff. Versiunea franceză, *Le Feu et la Fureur. Trump à la Maison Blanche*, a fost publicată la o lună după, în februarie 2018, la Editura Robert Laffont. Având în vedere interesul crescut pentru istoria care se scrie sub ochii noștri, probabil că, în curând, vom putea să o citim și în română.

La un autor de talia lui Emil Cioran, inserarea acestor termeni, *furie* și *isterie*, separat ori în pereche, în discursul filosofic, eseistic sau aforistic, devine dovada clară a stăpânirii potențelor și nuanțelor limbii române: „Numai *furia* devenirii este vitalizantă. Cine se abandonează ei cu pasiune, până la prostie sau până la *isterie*, este imposibil să fie înghiţit de timp. Căci o ardoare exasperată în devenire te scoate – prin forţa pasiunii – în afară de timp. Aş vrea ca România să zbârnâie de freamăt şi din inimă să-şi facă un cuptor. Nu există altă scăpare de subistorie, adică de timpul nostru pierdut.” (Cioran (1) 2012, 454-455).

Observăm, în acest context, cum Cioran plasează, în același perimetru semantic, lexemele *furie* și *isterie*, în regim de sinonimie, adăugându-le, la nivel sintagmatic, de această dată, un al treilea termen, mult mai poetic, *ardoare exasperată*. Atribuie furiei, contrar semantismului generic, putere de vitalizare. Așadar, mută semantica termenului pe o altă dimensiune. Sau, altfel spus, îl polarizează. *Furie* va fi un termen bipolar. Bipolaritatea poate fi reperată și la termenul sinonim, *isterie*.

Dar povestea scrisă sau nescrisă a furiei sau a furorii se află mult mai departe, pe axa temporalității, tocmai în antichitatea greco-latină. Ce erau *Furiile* (< lat. *Furies* sau

Dirae)? Li se mai spunea, la greci, și *Erinii* (< fr. *érinnyes*, gr. *Ἐρινύες*). Mitologia le-a înregistrat ca pe zeițele infernului, ale răului absolut, ale răzbunării. Sunt reprezentate cu șerpi veninoși, încolăciți în părul răvășit și în jurul trupului. Și lexicologul Lazăr Șăineanu, în 1929, le înregistrează pe aceste Furii, cu trimitere la mitologie, ca pe cele trei divinități infernale: Alecto, Megera și Tisiphona. „Nom grec des Furies, démons chtoniens, comme les Harpyes (Gorgones), empruntant les formes de chiens et de serpents. Elles sont les instruments de la vengeance divine, à la suite des fautes des hommes, qu'elles poursuivent en semant l'épouvante dans le cœur.” (Chevalier Gheerbrant 1990, 411).

Capacitatea lor de a se transforma în divinități binevoitoare ne apropie mai mult de dualitatea semantică pe care conceptele vechi o întreține. Schimbarea semnului, de la negativ la pozitiv, vizibil și la nivel strict definițional, antrenează și transformarea proximității contextuale, a spațiului lingvistic în care activează. „Elles peuvent se transformer en Euménides, divinités favorables et bienveillantes, quand la raison, symbolisée par Athéna, ramène la conscience morbide apaisée à une appréciation plus mesurée des actes humains.” (Chevalier Gheerbrant 1990, 412).

Isterie, un posibil echivalent semantic al mai sus-pomenitului *furie*, este tot un împrumut latino-romanic. Așezat în lexicul medical, semnifică o tulburare psihică severă, cu accente pe degradarea fizică a pacientului. Cel cuprins de isterie, la fel ca în cazul celui atins de furie, rupe orice legătură cu realitatea. Atitudinea lui este una care presupune o poziționare într-o semantică a negativității. Isteria poate fi privită și ca o formă de nebunie. În cazul unor manifestări de amploare, care vizează taxarea unui regim politic, spre exemplu, se poate vorbi de „isteria maselor”. Cum ar veni, de la furie la isterie, cu toată gama manifestărilor haotice, delirant-frenetice, nu e decât un pas. Etimologic, *isterie* (< fr. *hystérie*, it. *isteria* < lat. *hystera* „matrice”; gr. *ὑστέρα* „matrice”) trimite la organul anatomic numit *uter* (< lat. *uterus*, fr. *uterus*), locul unde fătul trăiește timp de nouă luni, legat ombilical de mamă. De aici și asocierea termenului, de la Hippocrate încoace, secole la rând, cu persoanele de sex feminin.

Legată, în secolul al XVII-lea, strict de uter, de buna sau proasta lui funcționare, isteria desemna, *ad litteram*, o maladie. Isteria era percepută, așadar, ca o afecțiune, o tulburare a organelor genitale materne. De-abia în tratatele de psihiatrie ale secolului al XIX-lea, când feminismul începe să-și facă loc cu timiditate în societate, *isterie* va fi folosit și în cazul bărbaților. Isterică poate fi, în zilele noastre, orice persoană, indiferent de sex. Legătura cu uterul se pierde, limba, prin utilizatorii ei, nu-și mai „amintește” semnificația inițială. Rămân, la o forare etimologică, doar urmele semantice ale trecerii termenului prin istorie. Istoria medicinii, în primul rând. Deși, dacă privim altfel lucrurile, fiecare epocă sau fiecare regim politic își va fi avut furioșii/istericii ei, într-o angajare semantică fără precedent.

II.1. „Isterie duioasă”

Isterie, termen medical, la origine, va fi „aclimatizat” de către Cioran, introdus în stilistica textului filosofic, în spațiul ofertant, din punct de vedere interpretativ, al interferențelor stilistice. Astfel, dacă sondăm cu atenție etimologia celor doi termeni

captați în sintagma nominală *isterie duioasă*, vom observa că, în mod conștient sau cu totul întâmplător, Cioran generează o alipire perfectă a celor două semantisme, *isterie* și *duioasă*. Ei ajung să se definească metaforic unul printr-altul. Determinantul *duioasă* (< lat. **doliosus*) vine să întărească semantismul inițial, propriu termenului *isterie*. E o caracteristică a femininului, iar *isterie*, etimologic vorbind, e legat intim de anatomia femeii, mai apoi, de psihicul ei, mult mai sensibil decât al bărbatului, la o primă abordare. Această transparentizare a sintagmei se produce, așa cum am constatat în rândurile de mai sus, doar prin raportare la etimon. Această interpretare, din perspectiva sensurilor primare, conduce la o altă citire a întregului text cioranian.

Duios, *-oasă*, ca determinant al lui *isterie*, apare de șase ori în textele de tinerețe. În alte sintagme nominale, determinatul va fi, în funcție de context, așa cum se poate vedea din următoarele exemple, *căință*, *Diogene*, *aprobare*, *surâs*, *vremelnicie*: „Dacă fiecare am plânge în mâna celuilalt şi legăturile oamenilor ar fi o *căinţă duioasă*! Despre viaţă nu se poate scrie decât cu un toc muiat în lacrimi.” (Cioran (1) 2012, 786); „Diogene, dacă se năştea după Hristos, ar fi fost un sfânt. Admiraţia pentru cinici şi două mii de ani de creştinism, la ce ne poate duce? Un *Diogene duios*...” (Cioran (1) 2012, 796); „Există în unele surâsuri feminine o *aprobare duioasă*, care te îmbolnăveşte.” (Cioran (1) 2012, 819); „O inimă atinsă de delicateţe greu poate supravieţui unui surâs *duios*.” (Cioran (1) 2012, 820); „Pierderea naivităţii naşte o conştiinţă ironică, pe care n-o poţi înăbuşi nici în preajma lui Dumnezeu. Te tăvăleşti într-o *isterie duioasă* şi spui tuturor că vieţuieşti... Şi ei te cred.” (Cioran (1) 2012, 849); „Şi de aceea în clocotul senzual al sângelui se înalţă un protest melodic şi sfâşietor ce nu-l distingem totdeauna, dar prezent în spaţiul unei licăriri, amintindu-ne în treacăt *vremelnicia duioasă* a voluptăţii.” (Cioran (1) 2012, 866).

Duioasă, plasat în proximitatea termenului *isterie*, nu-i slăbește neapărat potența, cum suntem înclinați să afirmăm, în primă instanță, ci, în regim de redundanță, i-o fortifică pe palierul unei acceptări funciare, primordiale, de neînlocuit, pe palierul unei blândeți definitorii. Isteria devine o formă de strigăt fortificat al femininului, al ideii de matern(itate). Cel care se instalează în isterie, preia din însemnele femininului, ale maternului. „Posibilitatea ca două semne distincte să aibă aceeași componență referențială fascinează pe cercetători.” (Marcus 2011, 457). Deși contradictorii, în primă instanță, *isterie* și *duioasă* trimit, oricât ar părea de neverosimil, la același referent: *femeia* și, pe cale de consecință, la durerile facerii. Extensiunile semantice ale celor două lexeme, reperabile în varii contexte, permit, în textul cioranian, apropierea, până la anulare, a caracterului lor actual, contradictoriu. Ar putea fi invocată, aici, în aceeași tonalitate semantică, și legătura pe care o stabilesc, în timp, pe calea etimonului, cuvintele *dor*, *durere*, *duios*.

Cioran însoțește, adesea, și cuvântul *isterie* cu determinanți din alte sfere semantice, îl face mai domestic, mai „moale”, altfel spus, acceptabil. *Mesianică*, *laică*, *metafizică*, *duioasă, sfântă* sunt doar câțiva dintre aceștia, catalizatori ai unor trăiri intense, dar și sursă de perplexitate, de absurditate, de sarcasm: „Tot secolul al XIX-lea rusesc vădeşte o conştiinţă tulburată şi profetică, o adevărată *isterie*

mesianică." (Cioran (1) 2012, 412); „Sursa *isteriei sfinte* în mănăstiri nu poate fi decât ascultarea tăcerii, contemplarea spectacolului de linişte al singurătăţii. Dar palpitaţia lăuntrică a timpului, pierderea conştiinţii în ondulaţia valurilor temporale? Sursa *isteriei laice*..." (Cioran (1) 2012, 803); „Două lucruri m-au umplut neîncetat de o *isterie metafizică*: un ceas care stă şi un ceas care umblă." (Cioran (1) 2012, 809); „Pierderea naivităţii naşte o conştiinţă ironică, pe care n-o poţi înăbuşi nici în preajma lui Dumnezeu. Te tăvăleşti într-o *isterie duioasă* şi spui tuturor că vieţuieşti... Şi ei te cred." (Cioran (1) 2012, 849).

II.2. „Furie oarbă" & „furie optimistă"

Cioran îl asociază pe *furie*, într-alt context, cu determinantul *oarbă*, continuând seria născocirii unor sintagme care pot fi analizate nu doar din perspectiva reordonării stilistico-semantice a discursului filosofic: „Să ai curajul fanatic de a înfrunta irezolvabilul şi să violezi într-o *furie oarbă* ireparabilul, să fii atât de absurd încât gândurile tale să danseze într-un desfrâu, să se înalţe ca focuri în depărtate întunecimi." (Cioran (1) 2012, 233-234).

Dacă luăm sintagma nominală *furie oarbă*, care apare în textul cioranian, în *Cartea amăgirilor*, două ar fi semantismele pe care le-ar genera determinantul *oarbă*: „nemărginită, foarte mare, totală", respectiv, la figurat, „lipsită de lumină, întunecată". Prin structurare, inedita expresie cioraniană *furie oarbă* e asemănătoare cu sintagma *noapte oarbă* („fără lună, din care lumina e, așadar, exclusă"), intrată în frazeologia limbii române, recognoscibilă într-un anumit tip de lexic cotidian, nuanțat, cvasi poetic. Corespondența unor astfel de expresii se menține în orice context ar fi incluse, prin faptul că primul termen (*furie*, *noapte*) activează la nivelul unei, de neignorat, semantici a negativității. Determinantul *oarbă*, la nivelul unor astfel de construcții, ivite în limbă potrivit principiului analogiei, funcționează ca un morfem al superlativului.

Puterea furiei este covârșitoare, motiv de etalare, în chip cu totul neașteptat, a unui sens eminamente poetic, sens care sparge interogativ-retoric platoșa discursului filosofic. E o răsturnare de situație, un paradox cu care Emil Cioran ne-a tot obișnuit: „Cunoşti tu pornirile de *furie* cari topesc stânci, aprind gheţari şi opresc valurile mării într-o nemărmurire crispată? Ura nesfârşită care face din viaţă o cascadă îngheţată..., o Niagară albă şi tăcută, peisaj de groază şi simbol al creaturii." (Cioran (1) 2012, 775). Discursul se delimitează de aforisticele nuanțe, dobândește grad înalt de poeticitate.

Într-alt fragment din textul cioranian investigat, *furie* se asociază cu determinantul *optimistă*, refăcând cercul figurilor bazate pe principiul contradicției. Aici, distanța dintre oximoron și paradox e alta. E drept că nu ne situăm în clasicul exemplu „obscura claritate", în logica sintagmei excerptate din Corneille, dar nici departe nu suntem. „Substanţa noastră este un infinit negativ. De aici pleacă imposibilitatea de a depăşi pendularea între o amărăciune dizolvantă şi o *furie optimistă*." (Cioran (2) 2012, 719). Exemplul acesta se pliază pe o constatare pertinentă a lui Cohen: „Toute qualité (…) est organisée en couple antinomique." (Todorov *et al*. 1979, 105). Și, prin aceasta, antonimia, ca substrat al paradoxului, își instalează rosturile în discurs ori de câte ori limba pare să stagneze în limitele uzului. Structurile

de tip antonimic, reperabile în discursul cioranian, devin, astfel, imbold al unei creativități *sui generis*, despre care se vorbește foarte puțin în studiile de specialitate. Se consideră că ea, creativitatea, nu ar fi un concept compatibil cu substanța unei anumite viziuni filosofice, ci ar proba, mai degrabă, o tendință de cultivare a unui stil literar.

II.3. „Furie mesianică"

Mesianic este un termen care apare de 50 de ori în textele de tinerețe ale lui Cioran, cele mai multe ocurențe fiind în *Schimbarea la față a României* și în paginile de publicistică. Termenul se asociază, în sintagme nominale, cu determinați feluriți, de tipul *ardoare*, *conștiință*, *cultură*, *destin*, *elan*, *ethos*, *furie*, *idee*, *isterie*, *popor*, *presimțire*, *viziune* etc. Iată câteva dintre acestea: „Două popoare *mesianice* nu pot trăi în pace. (…) Credinţa lui Dostoievski că poporul rus va salva lumea este singura expresie valabilă a unui crez *mesianic*." (Cioran (1) 2012, 406); „Dacă un singur moment, în evoluţia lor, evreii erau lipsiţi de furia *mesianică*, dispăreau pe loc." (Cioran (1) 2012, 416); „Nu este deloc comod să te fi născut într-o ţară de a doua mână. Luciditatea devine tragedie. Şi, dacă nu te sugrumă o furie *mesianică*, sufletul se îneacă într-o mare de nemângâiere." (Cioran (1) 2012, 423); „Demiurgia culturilor se nimbează *mesianic*; dar gigantismul exterior al englezilor este lipsit de nimb." (Cioran (1) 2012, 425); „Culturile *mesianice* sunt flori rare ale devenirii." (Cioran (1) 2012, 490); „În numele ţărănimii se mai poate lupta numai pentru dreptate, dar este imposibil a construi o viziune *mesianică* pe realităţile ei sufleteşti." (Cioran (1) 2012, 506); „Orice idee *mesianică* exprimă, direct sau camuflat, o pornire spre hegemonie, aşa încât nu există mesianism fără implicaţii politice. Elanurile *mesianice* sunt expresii eterate sub cari se ascund realităţi ce sfâşie naţiunile." (Cioran (1) 2012, 600-601); „Este destinul oricărei idei *mesianice* în această ţară, de a se compromite rapid şi iremediabil, de a-şi pierde în scurt timp puterea de seducţie şi capacitatea de a unifica tendinţele divergente." (Cioran (2) 2012, 333); „Am conştiinţa *mesianică* a necesităţii de a răsturna toate valorile, categoriile şi formele cu care ne-a ameţit o cultură, devenită astăzi fadă, exterioară şi neinteresantă." (Cioran (2) 2012, 378); „Amestecul, în psihologia omului contemporan, al unei ardori pasionate cu o încordare disperată şi un ethos *mesianic* îmi trezeşte o nemărginită admiraţie." (Cioran (2) 2012, 508); „Aici rezidă sensul mai adânc al misiunii tinerimii. Ardoarea ei *mesianică* trebuie să fie expresia căutării unui destin." (Cioran (2) 2012, 551); „Destinele *mesianice* creează incompatibilităţi istorice." (Cioran (2) 2012, 636); „Un dictator are un suflet de călău *mesianic*, pătat de sânge şi de cer." (Cioran (2) 2012, 664); „Orice presimţire *mesianică* este o irupţie a infinitului în devenire, un paroxism care dilată un individ sau o epocă. Noi trăim cu faţa spre Dumnezeu, iar nu spre oameni. De aceea, participăm la absolut, atât prin iluzii, cât şi prin vulgarităţi." (Cioran (2) 2012, 689).

Extrăgând exemplul care se pliază pe tematica investigată de noi, constatăm că asocierea lexemului *furie* ori *isterie* cu determinantul *mesianică* e de cu totul altă natură decât asocierile pe care le-am analizat în rândurile de mai sus: „Şi, dacă nu te sugrumă o *furie mesianică*, sufletul se îneacă într-o mare de nemângâiere." (Cioran (1) 2012,

423). Putem observa cum sintagma *furie* sau *isterie mesianică* devine, în discursul cioranian, corespondentul sintagmei *isterie duioasă*. Determinantul *mesianic*, *-ă*, cu semantism recuperabil din recuzita termenilor religioși, îmblânzește, dar nu anulează, conținutul nominalului *furie*, în sintagma *furie mesianică*. Pentru a evidenția, în acest caz, paradoxul, va trebui să citim întreg contextul. Doar astfel, prin plasarea sintagmei *furie mesianică* în proximitatea unor termeni, precum *sugruma*, *suflet*, *nemângâiere*, se instituie centrul gravitațional în discursul cioranian, paradoxul, altfel spus, la nivel semantic.

III. Concluzii

Limbajul filosofico-aforistic, vehicul al unor zone de semantism multiplu, în regim, adesea, repetitiv, impune asocieri paradoxale la Emil Cioran. Efect al unor ironii subtile, al scepticismului funciar sau doar fațete ale unei stilistici a bipolarității semantice, care nu-și epuizează sensurile, aceste predicații sunt un afront adus cutumelor de frazare, așa-ziselor stereotipii ale exprimării. Acordul stabilit între elementele structurii pe care o numim paradox semantic poate deriva din originea lor, așa cum este cazul sintagmei cioraniene *isterie duioasă*, pe care am încercat să o analizăm, în această lucrare, ghidându-ne după accepțiunea conferită de Solomon Marcus paradoxului: „paradoxurile apar ca rezultat al faptului că două niveluri distincte ale cunoașterii, ale limbajului, ale realității, ale comportamentului etc. sunt văzute ca unul singur, se suprapun sau pur și simplu se confundă” (Marcus 1984, 167).

Referințe bibliografice

Cioran, Emil. 2012. *Opere*. 1. Ediție îngrijită de Marin Diaconu. Introducere de Eugen Simion. București: Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă.

Cioran, Emil, 2012. *Opere*. 2. *Publicistică, manuscrise, corespondență*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu. Introducere de Eugen Simion. București: Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. 1990. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et augmentée. Paris : Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter.

Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil.

Fontanier, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Introduction par Gérard Genette. Paris : Flammarion.

Gheltofan, Daniela. 2014. *Antonimia. O abordare sistemică și extrasistemică*. Craiova: Editura Universitaria.

Marcu, Florin, Maneca, Constant. 1978. *Dicționar de neologisme*. Ediția a 3-a. București: Editura Academiei.

Marcu, Florin. 2008. *Marele dicționar de neologisme*. Ediția a X-a, revăzută, augmentată și actualizată. București: Editura Saeculum Vizual.

Todorov, T., Empson, W., Cohen, J., Hartman, G., Rigolot, F. 1979. *Sémantique de la poésie*. Paris : Éditions du Seuil.

Marcus, Solomon. 1984. *Paradoxul*. București: Editura Albatros.

Marcus, Solomon. 2011. *Paradigme universale*. Ediție integrală. Pitești: Editura Paralela 45.

Elena CRAȘOVAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Vârstele Letiției Branea. O radiografie a romanelor Gabrielei Adameșteanu

Abstract: (*The Ages of Letitia Branea. A Radiography of Gabriela Adamesteanu's Novels*) The paper traces the evolution of a character in three of Gabriela Adamesteanu's communist/post-communist transition novels. This ambitious narrative project began with *Every Day's Identical Journey* (1975), continued with *Provisionality* (2010) and ended in 2018 with *Fontana di Trevi* (2018), forming, in the critics' view, "the Letiția Branea trilogy". Our analysis focuses on the relation between personal and recent official history, marked by the politization of intimacy, especially in the representations of feminine bodies (puberty, erotics, pregnancy, abortion, ageing). These are central aspects of Gabriela Adamesteanu's fiction, relevant for the ethos of the historical moments represented in her novels. The body is at the center of familial, social and economic institutions, being, simultaneously, an instrument and a source of knowledge; a radiograph of the body becomes also a relevant image of the world. This relation explains the frequent photographic or mirror images, representing important *mises-en-abyme*, marking the difference of perception from the natural to a politicized body. The relations between characters are mediated by the observation of the other's body (the mother's, the room-mates', the lover's, the husband's body); the mainly negative bodily self-representations create an intricate game of closure-disclosure, marking the relation with one's self as well as the heroine's intimacy. Through this reading, the novels discussed become a testimony about the way in wich both major historical events and the grey of everyday life affect the body representations in Gabriela Adamesteanu's novels; thus, an analysis of these images is a way of grasping a meaning of particular historical ages.

Keywords: *body*, *feminine erotics*, *communism*, *post-communism*, *transition*

Rezumat: Lucrarea urmărește devenirea unui personaj în trei dintre romanele Gabrielei Adameșteanu despre comunism și tranziția postcomunistă. Acest ambițios proiect narativ a început cu *Drumul egal al fiecărei zile* (1975), a continuat cu *Provizorat* (2010) și s-a încheiat în 2018 cu *Fontana di Trevi,* alcătuind, în opinia criticii, o veritabilă trilogie a Letiției Branea. Analiza pe care o propunem vizează relația dintre istoria personală și istoria oficială recentă, prin politizarea intimității, cu referire mai ales la reprezentările corporale feminine (pubertatea, cunoașterea erotică, sarcina, avortul, îmbătrânirea), aspecte prin care aceste proze devin relevante pentru ethosul epocilor pe care le ficționalizează. Corpul este, la Gabriela Adameșteanu, în centrul instituțiilor familiale, sociale și economice, simultan instrument și sursă de cunoaștere; o „radiografiere" a corpurilor devine și o imagine a lumii comuniste și a societății de tranziție, ceea ce explică frecvența imaginilor fotografice sau speculare în aceste romane, proiecții ce reprezintă veritabile puneri în abis, marcând diferența de percepție de la „corpul natural" la corpul politizat. Relațiile dintre personaje sunt mediate de privirea asupra corpului celuilalt (mama, colegele, iubitul, soțul), iar autoreprezentările corporale, predominant negative, constituind un joc complex de dezvăluire-ascundere, sunt cele care marchează relația cu sine și intimitatea eroinei. În această lectură, romanele discutate devin o mărturie despre felul în care atât evenimentele istorice majore, cât și cenușiul cotidianului afectează reprezentările corporale din romanele Gabrielei Adameșteanu, o analiză asupra acestora fiind și o cale spre cunoașterea unor vârste istorice.

Cuvinte-cheie: *corp*, *erotică feminină*, *comunism*, *postcomunism*, *tranziție*

Gabriela Adameșteanu a fost salutată, încă de la debut (1975), drept o scriitoare valoroasă, cu succes atât la publicul larg, cât și la cel avizat, atât înainte, cât și după 1989. Prozele sale au fost interpretate ca radiografii ale societății românești care surprind evenimente istorice majore, de la Primul Război Mondial, la Revoluția din 1989, trecând prin etapele comunismului autohton, până la perioada postdecembristă. Trei dintre romanele autoarei sunt construite în jurul aceluiași personaj central, Letiția Branea, ceea ce a îndreptățit critica să vorbească despre o veritabilă trilogie, cuprinzînd *Drumul egal al fiecărei zile* (1975), *Provizorat* (2010) și *Fontana di Trevi* (2018). Romanele redau procesul de formare al protagonistei: anii de liceu și studenție descriși în primul volum continuă în al doilea cu tinerețea și maturizarea, pentru a lăsa loc, în ultimul volum, bătrâneții. Totodată, proza Gabrielei Adameșteanu realizează o panoramă amplă a regimului comunist, de la măsurile atroce ale deceniului al șaselea, trecând prin relativa liberalizare a anilor ’60, prin înghețul anilor ’70, marcat de grandomania naționalism-ceaușismului, până la mizeria socială și economică, cu umilințele impuse de ultimii ani ai comunismului.

Chiar dacă multe dintre studiile dedicate autoarei au subliniat valoarea romanelor sale pentru conexiunea pe care o construiesc între Istoria oficială și micile istorii familiale (Cordoș 2008, Axinte 2015, Cernat 2010, Crețu 2010, Gheorghișor 2015), nu există încă o descriere detaliată a acestei relații la nivelul întregii trilogii. Ne propunem să analizăm modul în care resorturile politicului amprentează destinele individuale. Vom urmări aceste transformări în modificarea imaginii corporalității, prin felul în care este reprezentat corpul propriu și al celorlalți la diferitele vârste ale Letiției.

Astfel, într-o primă parte, dedicată romanului de debut, vom urmări transformările care marchează intrarea în adolescență, dublate de trecerea de la statutul de elevă la cel de studentă, de la viața în orașul de provincie, la viața în capitală. De remarcat că la Adameșteanu toate aceste nuanțe sunt influențate de condițiile politice și socio-economice definitorii pentru primul deceniu comunist: obsesia dosarului și vina moștenită a „originii nesănătoase”, denunțurile, arestările, carierele construite pe oportunism politic, admiterea pe criterii de clasă, traiul „la comun”, viața în cămin.

O a doua secvență urmărește transformările din *Provizorat*, metamorfozele tinerei Letiția, angajată emoțional și erotic într-o legătură conjugală, dar și într-un amor clandestin. Vom analiza modul în care deciziile eroinei sunt influențate de politicile partidului privind divorțurile sau întreruperile de sarcină.

Fontana di Trevi are în centru o Letiție septuagenară, emigrată în Franța înainte de 1989, dar revenind constant în România postdecembristă pentru a recupera averile unchilor ei, victime ale regimului comunist.

Miza demesului analitic este găsirea unei constante, a unui mecanism de producere a sensului la nivelul întregii trilogii. Astfel, definitorie pentru toate cele trei texte este plasarea între două lumi, două statute, definirea propriei existențe în raport cu o stare de provizorat, cu refuzul cotidianului, dublat de așteptarea, bovarică, a

excepționalului. Iluziile diferitelor vârste intersectează iluziile macrosociale ale diferitelor epoci istorice, codificate, ambele, în imaginarul corporal.

Drumul egal al fiecăre zile

Cartea de debut a Gabrielei Adameșteanu, considerată un „roman de formare", al „educației sentimentale" (Cordoș 2008, 335), urmărește (ne)împlinirile protagonistei: eleva de liceu trăiește sub „imensul urât" al rutinei provinciale, intuind povara moștenirii familiale, „tinichelele atârnate de coadă" care sunt unchii (membri în guvernul legionar) și tatăl (reținut pe motive politice, niciodată elucidate). Acestea sunt „piesele" care atârnă greu la dosar și condiționează chiar și activitățile specifice vârstei: ieșirile în oraș, primele iubiri adolescentine – toate marcate de o vinovăție difuză, neexplicată de către adulți. Istoria oficială maltratează destinul individual; „vina" politică i se impută chiar și de către cei apropiați:

> Fetele intră la bursă, n-au situația ta, știi câți vor fi pe un loc la examenul general pentru cei cu dosar prost [...]. În loc să nu știi cum să fii mai mulțumită c-ai rămas în liceu, când sunt atâția cu situația ta, dați afară din școală, tu vii cu pretenții [...]. Cuvintele mamei mă izbeau, le simțeam în tot trupul, odată cu furia care mă înneca și îmi astupa răspunsurile bâiguite în mine [...] și mă strângeam de vină, sub privirea lui îngăduitoare [a unchiului, n.n.]. (Adameșteanu 2008, 100).

Tolerați într-o locuință străină (după ce casa le-a fost naționalizată), cei trei (mamă, fiică, unchi) trăiesc într-o singură încăpere, într-o stânjenitoare intimitate impusă. „Teroarea istoriei" se concretizează în teroare casnică și amenințare cotidiană. Identitatea tinerei se construiește într-un proces agresiv de negare a asemănării, de cultivare ostentativă a diferențelor. Feminitatea este văzută în aspectele casnice, degradante: „Le uram carnea pe care o bănuiam moale prin rochii, sânii atârnând grei, burta și fesele mari și rujul cu care se dădeau pe buze și pudra fără care nu ieșeau din casă și tot ce povesteau despre copii și despre mâncare." (Adameșteanu 2008, 42). Corpurile femeilor mature din jur reflectă urâtul lumii, starea de precaritate socială și economică, traiul în orizontul necesității. Cea mai detestată este mama: „Fața i se usca de la zi la zi, ca și buzele, tot mai subțiri și decolorate. [...] O priveam cu ostilitate încă și necruțare, superficialitatea sau iluzia vârstei." (Adameșteanu 2008, 97, 101).

Adolescenta refuză maturizarea și identificarea cu aceste prezențe devitalizate, marcate de uzură. A deveni femeie este, în viziunea tinerei Letiția, un proces asociat cu degradarea, îmbătrânirea prematură, renunțarea la independență, asumarea rutinei. Urâtul cotidian, monotonia provincială, lipsa intimității sunt înlocuite, în visele adolescentei, de „cealaltă lume": forfota orașului, o cameră doar a ei, discurile cu muzică străină, hainele și parfumurile aduse „de dincolo". Mirajul capitalei se substituie, utopic, mirajului occidental.

Identitatea Letiției se conturează mai ales prin raportarea antagonică la moștenirea familială, culturală și genetică. Numele primit după o bunică necunoscută,

de care nu o leagă sentimente și amintiri, este pus în relație cu corpul matern „străin". Pudoarea excesivă a mamei, dublată de incapacitatea de a-și manifesta fizic afecțiunea, marchează percepția negativă de sine: propriul corp e văzut ca ceva urât, rușinos, suportabil doar dacă este ascuns sau înstrăinat: „nu mă recunoșteam în numele cu care mă strigau, așa cum nu mă recunoșteam în corpul meu." (Adamești eanu 2008, 45).

Același refuz însoțește trecerea de la o vârstă biologică la alta. Intrarea în pubertate e percepută mai degrabă ca o umilință, cu autoiluzionarea că devenirea ar putea fi reversibilă. Identitatea se definește prin disociere, prin contrast, prin înstrăinare de „datul" ființei: „Se întâmplase ceva neplăcut și rușinos cu trupul meu [...]. Acum, o dată pe lună, îmi știam și sângele cum arată, deși mereu speram că până data viitoare o să se oprească." (Adamești eanu 2008, 40). Astfel, raportarea la propriul corp devine și un barometru pentru analiza raportării la timp, fapt care întărește poziția centrală a corporalității ca macro-temă pe care se dezvoltă partitura celorlalte: temporalitatea, erosul, relația cu spațiul (intim sau public[1]).

Astfel, corpul nu este doar ținta privirii autoscopice a eroinei, ci un mijloc de observație, un fin intrument de cunoaștere (Cordoș 2008, 336). Letiția repertorizează în observațiile cotidiene, în procesele anamnetice sau, mai târziu, în însemnările de jurnal sau caietele de scriitoare „tot ceea ce îmi era dat să știu cu familiaritatea obosită a propriului corp" (Adamești eanu 2008, 12).

Este simptomatică extinderea cunoașterii corporale și a identificării prin respingere nu doar în raport cu mama, cât și cu unchiul Ion, figura paternă care înlocuiește tatăl biologic absent (închis pe motive politice). Portretul acestui profesor cu vocație academică, eșuat, tot din cauza „dosarului", în provincie, este un colaj de ticuri caraghios-înduioșătoare, semne exterioare ale uzurii și ale ratării: „Drumul egal al fiecărei zile purta în el semnele nereușitei. [...] suferința unchiului a trecut în mine abstractă; poate chiar mai mult decât fusese vreodată?" (Adamești eanu 2008, 31). Pe acest joc complex al respingerii ostentative și al asumării se bazează și remarca Doinei Ioanid, care citește cartea nu ca pe un „roman de formare", ci ca aglutinare de identități (mai întâi mama și unchiul, apoi colegele, prietenii): „Ființa umană devine așadar, în mare măsură, un soi de relicvariu, în ciuda dorinței de a fi altfel." (Ioanid 2006, 11).

Narațiunea avansează prin amplificarea tensiunii dintre potențialitate și actualizare, dintre ce visează protagonista să i se întâmple și ce e constrânsă să accepte. Așteptarea plecării la București, după admiterea la facultate, este sinonimă cu evadarea din monotonie, din previzibil. Însă ceea ce urăște în orașul de proveniență va regăsi, supradimensionat, în capitală: aceleași etape ale unui destin previzibil le marchează pe toate colegele de cămin, oricât de emancipate ar părea: absolvirea, vânarea unui partener, căsătoria (de conveniență, de cele mai multe ori), repartiția. Convenționalul din cămin îl înlocuiește pe cel al adolescenței provinciale. Chiar și petrecerile sunt marcate de repetitivitate, monotonie: „plecam și eu cu fetele la dans, ne schimbam

[1] Pentru o analiză detaliată despre Bucureștiul din romanele Gabrielei Adamești eanu cf. Răsuceanu 2016, 93-158 (cap. „Metamorfozele orașului – peisaj emoțional în proza Gabrielei Adamești eanu").

fustele și puloverele între noi și ne pieptănam pe rând în oglinzile aburite din baie." (Adameștieanu 2008, 126).

Pentru o eroină care își proiectează bovaric existența, precum eroinele romanelor sentimentale, și care trăiește mereu cu așteptarea imprevizibilului, această stare de previzibil, asemănarea ca uniformizare, nondiferențierea ca simptom al depersonalizării ce caracterizează orice regim dictatorial, este sufocantă: „De ce om fi semănând toate atât de mult când suntem aici [...]. Acum câteva ore mi se păruse că ieșisem pentru totdeauna din viața aceasta stereotipă." (Adameștieanu 2008, 145). Parcursul protagonistei este descris mai degrabă de mișcarea de pendul între ratarea previzibilă – ca moștenire de familie și „destin istoric", pe de o parte – și așteptarea încăpățânată a evenimentului excepțional, un „mecanism de apărare și de anduranță", cum inspirat îl caracterizează Șerban Axinte (2015, 37).

Așa cum punctează și Simona Sora, pornind, pe urmele lui Ortega y Gasset, de la definirea intimității ca „realitate radicală" (Sora 2008, 11), intimitatea este amenințată în primul rând nu de promiscuitate, ci de transparența totală. Dacă în camera pe care adolescenta a împărțit-o cu mama și unchiul construirea unui spațiu intim și diferențierea sunt gesturi minime de supraviețuire și afirmare a unicității, în spațiul căminului studențesc expunerea nudității – semn al emancipării (opus pudorii provinciale) – răpește aura de mister, corpul devine identic cu celelalte, într-o serialitate exasperantă:

> În oglinda din faţa mea le zăream pe rând, după cum mă mişcam. M-am întors, lăsându-mi capul în jos, ca şi când nu mă uitam, dar privirea îmi aluneca lacomă, pe furiş, înapoi. Goliciunea lor se înmulţise şi cu o curiozitate sătulă le ţineam minte forma diferită a sânilor şi feselor goale. Nu mai erau ele, acolo, în despărţitura de faianţă, plin de spaimă, mă aştepta trupul meu, neapărat de haine. […] Sub ochii lor, care nici nu mă urmăreau, mi-am tras peste cap cămaşa şi mi-am lăsat trupul în aerul umed și înceţoşat şi l-am împins pe piciorele nesigure [...] fiecare gest al meu se silea să-l urmeze pe al lor, socotit şi străin. Din când în când doar, mi se părea că mai rămăsesem în afară, undeva, și de-acolo mă uit, *cu aceeaşi curiozitate sătulă, la ele ca și la mine* [s.n.]. (Adameștieanu 2008, 119).

Repetiția expresiei „cu o curiozitate sătulă", care marchează și observarea celorlalte colege, dar și privirea asupra propriului corp, exprimă previzibilitatea, nondiferențierea, anularea unicității pornind chiar de la caracterul repetabil, banal, al corpurilor. De aceea, mecanismul de supraviețuire în „lumea nouă" este cel al detașării de corp, de ieșire din sine și de înstrăinare. Acest joc subtil dintre observația exterioară și autoscopie este semnul distinctiv al romanului de debut, singurul, dintre cele trei, care adoptă formula narațiunii homodiegetice, cea mai adecvată pentru a exprima opoziția dintre exterioritate și interioritate; conflictul se adâncește prin identificarea Letiției cu „ceva dușmănos și ascuns" în ea, simptomatic pentru „anxietatea egoistului" și „autismul social" care caracterizează personajul (Axinte 2015, 35-36).

Acceptată cu resemnare, depersonalizarea nu poate fi, totuși, decât temporară. Se construiește, încă din volumul de debut, tensiunea dintre provizorat și rutină: rutina acceptată ca provizorie, pentru a permite visarea la altceva, deși fiecare eveniment presupus excepțional nu face decât să confirme urâtul. Așa cum primele semne ale pubertății sunt înregistrate cu rușine și silă, la fel, prima experiență erotică nu e un act de cunoaștere de sine și cunoaștere a celuilalt, ci încă o cale de înstrăinare, de erodare a intimității. Expresiile identice care descriu cele două scene sunt corespondentul semantic al indistincției public-privat:

> În timp ce strângeam din dinți și corpul meu tot se crispa sub apăsarea neîndemânatică care încerca, plictisitor aproape, să mă deschidă, revedeam iar baia [...]. Aș fi putut poate să mai întârzii sau să amân cu lacrimi sau rugăminți ceea ce mi se întâmpla, dar îmi părăsisem cu ostentație trupul străin; fără convingere, mișcările mele se sileau mai departe să le urmeze pe ale lui, eram sigură însă că mai rămăsesem undeva, în afară, și de acolo mă uit, *cu aceeași curiozitate sătulă, la el, ca și la mine* [s.n.]. (Adamești eanu 2008, 245).

Privirea exterioară a propriului corp perceput ca străin generează imagini grotești asociate experienței erotice ratate. Corpul devine un instrument în jocurile de putere dintre femei și bărbați, fapt înțeles, însă niciodată pe deplin acceptat: „Și ăsta e un lucru obișnuit, care se întâmplă mereu, mi-am zis, cu amărăciune și revoltă. Alături era trupul meu pe care aș fi vrut să-l uit, o coajă năclăită și rușinoasă." (Adamești eanu 2008, 245). Prea puține nuanțe despart descrierea corpului erotic de cea a unui cadavru: în ambele e aceeași încercare de metabolizare a alterității radicale a trupului (mort) prin observația clinică, minuțioasă, a detaliului grotesc: „Așa urât mor oamenii, așa urât și așa de greu, ore întregi, cu fiecare parte din trup zbătându-se revoltată, fără să știe, de moarte. Capul vânăt [...] gura strâmbată în spume, hainele răvășite duhnind a urină nouă și a țuică." (Adamești eanu 2008, 110).

De la autoreprezentările din pubertate și adolescență, continuând cu momentele potențial romantice, până la reprezentarea trupului bătrân sau a cadavrelor, corporalitatea este redată, în roman, din afară, cu detașare rece, cu repulsie uneori, în registru grotesc, prin acumularea secrețiilor, a resturilor și deșeurilor pe care le elimină corpurile (sânge menstrual, smocuri de păr, transpirație, vomă, urină). Biologicul și fiziologicul, rupte de emoții și rațiune, fac ca viața trupurilor goale să apară „obscenă, ascunsă și atotputernică." (Adamești eanu 2008, 246).

Finalul primului roman pare să descrie o identificare pozitivă, asimilarea voluntară a propriei identități cu cea a viitorului soț, însă, anticipând evenimentele din *Provizorat*, această simbioză simbolică surprinsă, nu întâmplător, într-o imagine reflectată, sugerează prizonieratul casnic sub tutela soțului, viața nefericită, anularea individualității. Deși pare să relateze, în sfârșit, mult-așteptatul eveniment excepțional, pasajul este marcat de termeni negativi:

> În ultimul geam pe lângă care am trecut am zărit fețele noastre *amestecate*. Doar o clipă am mai încercat s-o deslușesc doar pe a mea, dar *era prea târziu*. Viața lui mi *se vărsase* pe chip și-l oprise în loc, buzele mi s-au *lățit* de timp, ca și *cearcănele* de sub ochii asemănători, ca ai celor care sunt gândiți împreună. (Adamești eanu 2008, 329).

Provizorat

Prima ediție a romanului (2010) consfințește, totodată, și revenirea autoarei la literatură, după „anii romantici" post-revoluționari, marcați de implicarea în jurnalism, în dimensiunea social-politică. Romanul descrie maturitatea Letiției, în vreme ce continuă explorarea temelor din volumele anterioare: deteriorarea relațiilor interumane și schimonosirea intimității într-o Românie descompusă de comunism. *Provizorat* panoramează societatea românească a anilor '60-'70, surprinzând efectele liberalizării de la începutul regimului Ceaușescu, precum și ale înghețului din deceniul următor, efecte în plan cultural (directivele politice în cultură, cenzura), cât și în plan personal: problema dosarului rămâne o amenințare constantă, restructurările sau promovările se fac, în primul rând, pe criterii politice; senzația de supraveghere permanentă, spaima de ascultatul convorbirilor ciuntesc chiar și discuțiile de alcov, iar divorțul sau avortul sunt aspecte ale vieții personale legiferate de către regim. Mai pregnant chiar decât în primul volum al trilogiei, Istoria apare aici ca matriță deformantă a destinelor individuale (Crețu 2010, 8). Critica l-a caracterizat drept un „roman al intimității amenințate și al evaziunii sentimentale imposibile", prezentând „intimitatea în deriva istoriei" (Cernat 2010, 14).

Letiția nu mai e o provincială, a devenit între timp Letiția Arcan (într-un intermezzo biografic absent din spațiul ficțional), soția lectorului universitar Petru Arcan, lucrează ca redactor în Clădire (probabil Casa Scânteii). Toate datele exterioare par să contrazică starea de provizorat anunțată în titlu, care o prelungește pe cea din prima parte a trilogiei, așa cum și repetatele trimiteri la corp îl transformă în instrumentul predilect de cunoaștere a lumii, dar și într-un seismograf care înregistrează toate schimbările lumii exterioare:

> Îmi părea bine că aveam să plec, dar luasem pentru totdeauna cu mine aerul de provizorat de aici și acum știam că, tot așteptând să-l părăsesc, ajunsese al meu și țineam la el așa cum țineam la corpul meu, cu familiaritate, cu repulsie, cu obișnuință. (Adamești eanu 2008, 328).

Cu toate acestea, nemulțumirea de sine, de lumea în care trăiește, o face să viseze mereu la altceva și să considere realitatea cenușie drept provizorie. Maturitatea biologică este dublată de privirea adolescentină; protagonista trăiește într-un soi de așteptare bovarică (Cordoș 2011, 13): „Letiția nu știe ce vrea și, ceea ce o să i se pară cândva ciudat, nici nu încearcă să afle. Tinerețea i se întinde nesfârșită în față și totul poartă încă semnul improvizației" (Adamești eanu 2010, 15). Totodată, a devenit femeia matură de care se temea, imaginea duplicată a mamei, ipostază mereu amânată, inacceptabilă. Semnificativă este și mutația pe care o suferă perspectiva narativă. Spre

deosebire de narațiunea homodiegetică din *Drumul egal al fiecărei zile*, în *Provizorat* autoarea optează pentru heterodiegeză, pentru un narator impersonal care să permită observarea contradicțiilor dintre aspirații și realizări, dintre ce li se întâmplă și ce cred personajele că li se întâmplă, dintre prezentul prin care trec abulic și viitorul pe care sunt incapabili să îl anticipeze sau trecutul pe care, mereu prea târziu, îl descifrează.

Construcția identitară continuă în liniile trasate de primul roman. Deși ajunsă la vârsta identificărilor, relația cu mama rămâne tensionată, marcată de resentimente față de moștenirile de familie: biologică, emoțională, politico-socială: „Mama habar n-are cum e să fii tandră și neîndemânarea asta mi-a transmis-o și mie! E o femeie, pur și simplu o femeie, atât, mi-am zis." (Adameșteanu 2010, 58). Tinichelele care „atârnă" la dosar sunt nu doar stigmate sociale, ci o marchează inclusiv corporal pe Letiția (tremurul vocii, roșeața, incapacitatea de a lua cuvântul într-o ședință; rușinea cu corpul ei, pudoarea excesivă, frigiditatea). Răzbunarea e proiectarea mamei într-un corp străin, degradat: „Letiția privise îngrozită cearcănele maronii ale Margaretei Branea, pielea gâtului, moale, ca de curcan, care cădea în trei cute, firele albe care-i ieșeau în bărbie când nu le vâna cu penseta. Nu te schimbi înăuntrul tău, dar ce tare te schimbi pe dinafară." (Adameșteanu 2010, 236), având însă, ca „efect secundar" incapacitatea protagonistei de a-și accepta semnele îmbătrânirii propriului corp și autoiluzionarea adolescentină într-o tinerețe nesfârșită, inclusiv emoțional și social.

> Ea curăța cartofi, călca rufe, venea de la Alimentara cu plase grele care îi tăiau palmele, iar în minte cu resturi, purtate ca de apă, ale unor dorințe amânate [...]. Pentru scurt timp, o invada sentimentul de tinerețe nețărmurită: sigur o mai așteptau destule surprize în anii care aveau să vină. (Adameșteanu 2010, 23).

O proiectată ieșire din această stare este implicarea într-o relație extraconjugală cu colegul de serviciu Sorin Olaru. Aceasta devine, pentru amândoi, un spațiul de refugiu din social: la propriu, prin întâlnirile clandestine în „garsoniera amicului Florinel", dar și simbolic, întrucât întâlnirile lor erotice sunt, simultan, prilejuri de confesiune, își mărturisesc unul altuia ceea ce altfel ascund de privirile celorlalți: trecutul „vinovat", moștenire de familie, dar și comentariile politice deviante, posibile doar în așternut, prin care „taina erotică se îmbină cu secretul politic" (Cordoș 2011, 13). Iubirea ilicită dintre Letiția și Sorin devine în roman axă narativă și mod de organizare a lumii, dar și un artificiu pentru spunerea istoriei neoficiale. În istoria de alcov se strecoară istoria mare, cu dramele pe care le provoacă la nivelul poveștilor individuale, marcând corpuri și destine. Naratorul punctează, în repetate rânduri, că liantul relației este reprezentat de trecutul comun și de anxietatea determinată în primul rând de jocurile sociale ale disimulării la care îi obligă regimul. Așa cum transpare din titlurile capitolelor, personajele se reprezintă, simultan, ca „generația de sacrificiu" și „generația norocoasă", formule relevante perntru raportul dintre istoria oficială și reprezentările ei individuale.

Treptat, viața dublă pe care Letiția e forțată să o ducă, atât la serviciu, cât și acasă, nesfârșitele disimulări la care e obligată, transformă potențiala idilă cu Sorin într-o

relație de uzură, o „mașinărie infernală”. Simultan, iubirea conjugală și atracția dintre Letiția și Petru Arcan devin răceală și ură, din cauza dosarului ei pătat, care îl încurcă în carieră. De aceea, căsătoriile (sau divorțurile) justificate politic și economic domină viața socială; până și adulterul este unul politic, intimitatea fiind infestată de suspiciuni și supravegheri reciproce, un sistem analog terorii politice din regimul comunist, pe care cei doi îl multiplică, involuntar, în viața de cuplu. Rolurile intime sau publice sunt jucate sub constrângerea supervizării, a dosarului, ducând la epuizare fizică și rutină emoțională, până la dizolvarea cuplului (Chivu apud Paicu 2013, 132).

Iubirea clandestină, iubirea-pasiune devine obișnuință, un alt „drum egal”, rutină animată, totuși, de speranța (iluzorie) că e o stare de provizorat ce ar putea deveni o relație oficializată, că „ar putea trăi fericiți până la adânci bătrâneți”. Protagonista refuză rutina cenușiului proiectând, simultan, o rutină a feericului; detestă provizoratul provincial, social, sau istoric, visând la excepționalitate, deși experiențele anterioare ar fi trebuit să o învețe că surprizele Istoriei sunt întotdeauna devastatoare. Astfel, „provizorat” e un alt cuvânt pentru acomodare, compromis, renegare a trecutului. În formularea lui Ovidiu Pecican, protagoniștii nu sunt „nici eroi, nici striviți, ci numai învinși și adaptați, ca mai toți cei care populează lumea de suprafață a României postbelice.” (Pecican apud Paicu 2013, 118).

Într-o societate sufocată de dictatură, în care disimularea și păstrarea aparențelor sunt regula, Letiția își fabrică noi strategii de supraviețuire: „ești doar atât cât te vede celălalt” (Adamesteanu 2010, 21) devine laitmotivul eroinei, care implică amputarea identității, o automutilare asumată pentru ca ceilalți să nu vadă prea mult. „Clădirea”, emblemă a lumii comuniste, e doar o altă ipostază a căminului studențesc, unde viața uniformizantă se traduce în bârfe și în intimitatea de toți știută:

> Fiecăruia i se știau veniturile, rudele și pilele, cu cine calcă pe de lături, marca de deodorant, conflictele cu soția și soacra, câte măsele și-a îmbrăcat și la care dintre dentiștii policlinicii, avorturile, bolile venerice luate de la boarfe, poznele copiilor. (Adamesteanu 2010, 21).

Identitatea vulnerabilă se materializează într-un corp vulnerat. Uzând de expresii identice cu cele din romanul de debut (de la publicarea căruia au trecut 35 de ani, iar decalajul între vârsta Letiției din *Drumul egal...* și cea din *Provizorat* e de cel puțin un deceniu)[1], acest al doilea roman are în centru o protagonistă scindată între interioritate și exterioritate, între ce este și ce dorește să pară, între ce simte și ce ar dori să trăiască. Discrepanța dintre așteptări și realitate, dintre idealul visat și brutalitatea traiului cotidian alături de Petru o împinge spre aceleași mecanisme schizoide ale despărțirii de sine, ale dedublării și privirii exterioare: „Vulgaritatea situațiilor în care tot mai des se trezesc amândoi: femeia încrâncenată, dar care nu se apără de lovituri, poate ca să nu-l

[1] În interviuri Gabriela Adamesteanu vorbește despre simultaneitatea proiectelor literare, despre *Provizorat* ca fiind primul, în ordinea conceperii, despre lucrul în paralel la *Provizorat* și *Fontana di Trevi*, fapt care ar explica recurența unor expresii și unitatea de ton a trilogiei. Cf. Pătrășconiu 2019, 4-5.

întărâte, poate pentru că se vede singură, din afară, cu un ochi dezgustat." (Adameștieanu 2010, 23).

Relațiile erotice, indiferent de partener, nu fac decât să îi confirme emoțiile timpurii: „tristețea și sila față de trupul ei năclăit, o coajă rușinoasă" (Adameștieanu 2010, 14). Corpul e doar semn al exteriorității – rest, deșeu, carcasă – redus la o funcție utilitară, de instrument, marcat de convenții sociale:

> Corpul pe care-l utiliza fără s-o intereseze altceva decât dacă astăzi este o zi sigură, nesigură sau interzisă pentru sex. Fusese mulțumită de frigiditatea care o apărase o vreme de slăbiciunile acestui dușman – corpul ei străin, disprețuit. (Adameștieanu 2010, 240).

În cadrul cuplului Sorin-Letiția, jocurile erotice stau sub semnul unei adolescențe întârziate, de care iau act tardiv, amestec de hârjoneală copilărească și animalitate. Bucuria recuperării inocente a unei vârste netrăite se amestecă ambiguu cu crispările lui Sorin și cu reținerile pudice ale Letiției. Însă, la început, „încă mai miroase a nou viața ei provizorie cu Sorin." (Adameștieanu 2010, 45); dominantă e surpriza inocentă în fața acestui spațiu neatins de rigorile lumii barbare din jur, uimire față de noile lor roluri de amanți, necontaminate de celelalte ipostaze sociale: „ditamai oamenii pricepuți la intrigi de serviciu, prizonieri ai vieții de familie, care, la o nouă împerechere, se zbenguiesc în pat, se copilăresc, se gâdilă, își fac bau, uluiți că încă se mai poate." (Adameștieanu 2010, 245). Treptat, însă, „din obiect de cult trupul ei a ajuns obiect de studiu" (Adameștieanu 2010, 56), trecerea timpului aduce rutina, oboseala, uzura sentimentelor și a corpurilor: „Nenaturalul acestei vieți o pustiește, neliniștea îi furnică trupul, mintea îi e goală." (Adameștieanu 2010, 406). Aceeași inerție, surprinsă încă din primul volum, provoacă discrepanța rol-conținut, senzația de inadecvare, de unde și tonalitatea grotesc-înduioșătoare:

> Încă se mai joacă de-a adolescența. Trupurile au început să li se deformeze, abia observabil, carnea să li se moaie, calciul migrează din oase, din dinți, dar ei încă se mai joacă de-a tinerii nepăsători – el cu tot mai puțin chef, ea tot mai stângace în vechiul rol. (Adameștieanu 2010, 318).

Spațiul idilic al amorului clandestin se uzează odată cu sentimentele și corpurile. Garsoniera amicului Florinel este o incintă saturată de deșeuri (privirea naratorului înregistrează recurent resturile de mâncare, scrumierele pline, hainele aruncate la nimereală), precum relația îmbâcsită de convenții sociale și imperative politice. Eșecul în cuplu multiplică senzația de dezamăgire și ratare: „buna dispoziție s-a coclit deja [...] maturitatea lipsită de iluzii [...] mustind de nemulțumiri neștiute." (Adameștieanu 2010, 330). Provizoratul văzut inițial ca pozitiv, ca potențialitate, devine sufocant, încremenire în neîmplinire: „Sunt împreună de atâta timp, încât au tot mai multă și tot mai puțină încredere unul într-altul." (Adameștieanu 2010, 306). Întâlnirea erotică devine înstrăinare, graba și ascunderea erodează. Obligația la exteriorizare,

transparență, univocitate, în societățile totalitare, este dublată de lumina „obligatorie" care agresează și distruge intimitatea:

> Așa a fost relația lor, dar cum mai este acum? Cine iubește și cine se lasă iubit? În scurtele lor întâlniri nu au timp să vorbească despre asta, pentru că își năruie imediat în pat trupurile lacome [...] își feresc dintr-odată trupurile de privirea celuilalt, pentru că se întâlnesc mereu doar ziua, în prea multă lumină. (Adamești eanu 2010, 304-305).

Trupul adorat al femeii devine „obiect de studiu", apoi Letiția e văzută „cam jerpelită". Întâlnirea erotică e descrisă ca „năruire", „lăcomia trupurilor disperate" e semn al singurătății, al imposibilității de a comunica (până și iluzia unui trecut comun, pe care îl pot împărtăși, se pulverizează în final). Exasperarea vechiului accentuează la amândoi tensiunea dintre „adicția sentimentală", disperarea cantonării inerțiale într-o relație care, totuși, reprezintă mai bine de un deceniu din viața lor și, pe de altă parte, nevoia de a evada, de a respira liber. Rezumatul relației din perspectivă masculină, contrastul dintre idealitatea începutului și rutina finalului îl oferă un narator distant, lucid:

> Relația lor a început când el se afla în plină perioadă sentimentală, romantică [...] a mers mai departe până la inevitabila etapă cinică [...] consumînd tot mai puține emoții pentru fiecare parteneră. Crizele tot mai dese în ultimul timp în care el deslușea, cu o tot mai mare oboseală, nemulțumirea ei adâncă față de el [...]. Și dintr-odată nu a mai vrut decât să poată pleca undeva, cât mai repede. Să tacă odată această femeie care însemnase atât de mult pentru el. (Adamești eanu 2010, 437-438).

Un double-bind psihologic marchează și pentru Letiția ultima fază a iubirii: „înverșunată, tremurând de furia contra lui și de teama că-l pierde, dorind să-l lovească și speriată ca nu cumva să-l vadă plecând." (Adamești eanu 2010, 436). În acest context, confirmarea sarcinii anticipate cu teamă de-a lungul întregului roman devine catastrofa ce marchează finalul unei relații, al unei vârste: „Înăuntrul ei este plasată o bombă cu întârziere care în câteva luni va exploda." (Adamești eanu 2010, 405). Simbolic, ruinarea relației amoroase cu colegul Sorin se petrece simultan cu eșecul în căsnicie, cu abandonareai ei de către Petru (plecat, în sfârșit, la o bursă în Occident, de unde nu va mai reveni). Dacă privim comparativ primele două romane ale trilogiei, remarcăm mecanisme asemănătoare care structurează relațiile amoroase ale protagonistei, la diferite vârste. Despărțirea de prieten/iubit/soț este atenuată de privirea exterioară, obiectivă; Letiția își asumă statutul bovaric; trecerea de la o etapă la alta e motivată de „foamea intensă, fără obiect, de afecțiune și aventură." (Adamești eanu 2010, 325).

Dacă *Drumul egal al fiecărei zile* se încheia cu nesfârșitele posibilități pe care le proiecta căsătoria cu Petru Arcan, *Provizoratul* răstoarnă toate aceste proiecții. Deși evenimentele anticipate se concretizează, identitatea personajului, inclusiv la nivel corporal, se definește în continuare ca tensiune între privat și public, între iubirea casnică și cea adulterină, între acceptarea și refuzul feminității. Deși căsătorită cu un

lector universitar, cu loc de muncă și locuință în centrul Bucureștiului, Letiția se vede pe sine mereu la periferia socială, mereu „jerpelită", stângace, șleampătă, în raport nu doar cu aristocrata Manuela (fosta soție), dar și cu Dorina, „țărăncuța" care i-l va „sufla" pe Sorin. *Provizorat* se încheie peste o mulțime de incertitudini, pe care le va completa abia a treia parte a trilogiei, *Fontana di Trevi*, publicată opt ani mai târziu.

Fontana di Trevi

Așa cum între primul și al doilea volum se întinde un timp necartografiat ficțional, cel al primilor ani de mariaj (probabil împlinit) al Letiției cu Petru, la fel între *Provizorat* și *Fontana di Trevi* e un hiat temporal de peste treizeci de ani, completat pe parcurs prin recuperările anamnetice ale unei Letiții septuagenare, emigrată în Franța înainte de '89, pe urmele lui Petru, și care, după 2000, revine periodic în România pentru a recupera moștenirea ce i se cuvine de pe urma unchilor ei, frații Branea, victime ale regimului comunist.

Golul spațio-temporal pe care îl evidențiază cele două romane puse față în față e util pentru a evidenția contrastele: ceea ce în romanele anterioare apărea proiectat drept „generația tânără", plină de speranțe, de vise, de care se legau și speranțele României, e reprezentată în pragul bătrâneții. Au participat la Revoluție, și-au investit energiile în noua Românie[1], dar sunt incapabili să se adapteze la noile realități socio-economice. Detestă regimul dictatorial care le-a mutilat tinerețea, dar privesc nostalgic spre acei ani, identificați cu ceea ce au (sunt) ei mai de preț. Este simptomatică remarca cinică a lui Petru, soțul invalid care contemplă, din Franța, călătoriile „în țară" ale Letiției: „Tu ai căzut din lună. Umbli după moştenirea unchilor tăi şi plângi după sărbătorile comunismului care i-a căsăpit." (Adamești eanu 2018, 99), fiindcă emoțional generația Letiției e întoarsă către trecut, în vreme ce politic, social, economic se declară, pragmatic, oamenii democrației și ai capitalismului.

Remarca lui Șerban Axinte la lectura *Provizoratului* devine și mai evidentă în al treilea roman. Personajele evoluează în dinamica dintre bătrânețe interioară și tinerețe provizorie (acum doar mimată), ele devin, din „generația așteptată, generația expirată." (Axinte 2015, 82). Între cele două limite destinale ar trebui să se afle miezul, nucleul devenirii personale sau al maturizării social-istorice. Însă, în mijlocul acestor vieți sunt doar așteptări neîmplinite, ratări, adaptări convenționale. Romanul le developează în recuperări anamnetice, prin bucle narative și juxtapuneri temporale, reînnodând astfel conflictele rămase deschise la finalul *Provizoratului*. Aflăm, treptat, că încercarea de avort ilegal, provocat, a cauzat hemoragie și șoc septic, mutilând feminitatea Letiției. Simbolic, evenimentul aproape-morții corporale se suprapune peste cutremurul din 1977. Simultan se surpă relațiile (cea conjugală, din cauza soțului rămas „afară", cea

[1] Simptomatic în roman este cuplul Sultana-Aurelian, colegi si prieteni ai Letiției, care o găzduiesc la venirile ei în țară. Sunt personaje desprinse parcă din *Anii romantici*, în care Adamești eanu își proiectează propria implicare în proiectele societății civile post-revoluționare.

amoroasă, cu Sorin, unde sarcina și avortul marchează limita degradării și a uzurii), corpurile, incintele intimității cuplurilor (apartamentul familial, garsoniera amanților).

O altă juxtapunere simbolică alătură două spații: Aleea Teilor, unde locuiește Letiția la venirile în România, în apartamentul soților Morar, are un corespondent în Alée des Tilleuls, adresa Letiției din spațiul francez. Ca și când procesul migrației e făcut suportabil prin substituiri și traduceri, ca și când pendularea între spații ar fi doar un joc de translatare; numele dă iluzia identității, când, de fapt, ni se prezintă mereu falii, disimulări, suprapuneri ratate. Coincidența toponimică este mai degrabă ironică. Identitatea se construiește prin dubla raportare la două spații, epoci, vârste, corpuri, o identitate definită în continuare prin disociere și contrast, nu prin asimilarea ipostazelor trecute, Letiția ajungând să afirme la bătrânețe: „eu mi-am târât valizele de colo-colo. Şi la fiecare adresă a locuit o altă Letiţie [...] femei puţin asemănătoare între ele." (Adameșeanu 2018, 99). Rezultatul e incertitudinea:

> Nu doar vieţile ni se schimbă odată cu numele şi cu viaţa trăită în alte medii, ci şi felul nostru de a ne purta, de a vorbi. <Madame Leticia Aahrcan> de la clinica din Saint Pierre des Corps are o voce mai lentă și mai ezitantă decât Lety Arcan, care vine la Bucureşti să recupereze averea familiei Branea [...] nu mă mai simt româncă, dar nu sunt sigură nici că am devenit franţuzoaică. (Adameșteanu 2018, 76-77).

Dacă în *Provizorat* motivele principale ale disimulării păreau imperativele politice și jocurile sociale determinate de acestea, în *Fontana di Trevi* disimularea este motivată de încercarea de a păstra aparențele: doamna venită din Occident și-a impus să afișeze, prin toate indiciile corporale, bunăstarea, fericirea, mulțumirea de sine. Corpul este barometrul împlinirii sau, dimpotrivă, al eșecului. Comparația cu celelalte femei uzează de aceleași criterii ale frumuseții și eleganței. Rivala de odinioară, Manuela (fostă Arcan) e văzută cu aceeași privire ce amesteacă snobismul și complexele: „Taior *gris-vert* Ann Taylor, bluză de mătase naturală cu floricele în ton, faţa întinsă, ca după *lifting*." (Adameșteanu 2018, 45). Precum odinioară în comunism, vestimentația, accesoriile, cosmeticele protejează corpul, definind atât statutul socio-economic, cât și felul în care personajele se percep pe ele însele, contribuind la construirea imaginii de sine. Pentru că mai ales sieși trebuie să își dovedească Letiția că acum e altcineva decât cea din „Epoca de aur". Autoportretul pe care și-l face protagonista trădează un amestec de nostalgie și cinism:

> Au trecut trei decenii de când am emigrat, dar mi se spune drept că anii nu se văd pe mine. Am aura celui care vine *de afară*, alt *look,* vorba lui Daniel [...]. Şuviţele aurii şi cremele *anti-aging* îmi împrospătează tenul, eşarfele albastre şi verzi îmi întăresc culoarea ochilor, colagenul îmi păstrează tonusul pielii, iar hormonii sintetici, umezeala vaginului. La clinica unde lucrez, mi-am rezolvat pielea lăsată a gâtului. Valizele îmi sunt pline de haine şi pantofi de marcă, cumpăraţi în prima zi de reduceri [...]. Sunt aşa cum arăt – victorioasă. Şi zilnic, ca pe o mantră, îmi repet că sunt altă persoană decît cea care dansa, goală, cu colegul ei de birou, Sorin Olaru, în garsoniera amicului Florinel. (Adameșteanu 2018, 12).

Este simptomatic că, indiferent de vârste și epoci istorice, mecanismele identitare se bazează pe negarea trecutului, pe obsesia noului. Toate acțiunile exterioare sunt gândite cu perseverența construirii unei identități noi, „victorioase": „Încrederea în mine se bazează pe credinţa, insuflată de psihoterapeuta mea Aurélie, că sunt altă persoană decât cea care se întâlnea pe furiș cu Sorin." (Adamești eanu 2018, 12). Totodată, ipostazele anterioare, oricât de nereușite sau „ratate" social, sunt reanimate în amintire: „Într-un fişier din creierul meu supravieţuieşte, intactă, fiinţa necugetată care am fost cândva şi care încă îşi mai doreşte să se vâre, febrilă, cu Sorin în pat." (Adamești eanu 2018, 17). Constrângerile din ceaușism se suprapun peste o tinerețe idealizată, orice încercare de recuperare implică ficționalizarea, ceea ce explică ironia și cinismul nostalgic al ultimei Letiții: „De ce nu-mi mai pot imagina nimic din viaţa mea anterioară fără anii cu Sorin? Iar deasupra amintirilor cu el, oricât de sordide ar fi, pluteşte o mereu vie, proaspătă lumină." (Adamești eanu 2018, 60).

Corpul Letiției în *Fontana di Trevi* este construit prin suprapunerea unui corp tânăr, spectral, recuperat nostalgic, corpul simultan îndrăgosit și violat („trupul meu dezgolit și pătruns") din relația cu Sorin, unde erosul este un surogat de intimitate, „prețul singurătății, învinsă câteva ore" și corpul bătrân care își disimulează vârsta. Detașarea clinică și observația rece a degradării corpurilor celorlalți sunt dublate de grija obsesivă pentru păstrarea propriului corp într-o bună stare de funcționare: „Am aproape aceeași siluetă ca la 30 de ani iar ridurile întârzie s-apară!" (Adamești eanu 2018, 100). Chiar noua ei meserie în Franța implică manipularea corpurilor:

> Sunt *psychomotricien,* fac kineto copiilor cu malformaţii, pacienţilor cu tulburări psihomotorii de la AVC, sportivilor cu fracturi şi tendinite, vârstiniclor fără muşchi, plini de artroze. Îi mut de la aparate la spalier şi de acolo la saltea, le corectez mişcările, număr minutele de laser şi ultrasunete, îi vâr în băile de plante, îi sprijin, îi trag, îi împing, îi pun în scaunele cu rotile, abia respir până vine ora plecării. (Adamești eanu 2018, 100).

Revolta adolescentei împotriva corpului bătrân al mamei se manifestă, tardiv, ca o răzbunare asupra corpurilor disfuncționale ale celorlalți. Din descrierea „sarcinilor de serviciu", gesturile Letiției par mai degrabă agresiune, nu asistare. La un altfel de agresiune își supune și propriul corp, în lupta împotriva procesele biologice normale. Așa cum la pubertate nu acceptă menstruația, iar la maturitate ratează împlinirea erotică și condiția maternității, la bătrânețe refuză să își afișeze vârsta, într-o redundantă neconcordanță dintre statut, roluri și identități.

> Când mă gândesc înapoi, mi-e jenă şi mi-e milă de femeia căreia părul începuse să-i albească la tâmple şi sânii să i se lase, dar care îşi păstrase egoismul feroce al unei adolescente întârziate şi pofta autistă a iubirii romantice. Eram mai tânără şi mai bătrână decât sunt azi. (Adamești eanu 2018, 108).

Identitatea se construiește prin suprapunerea imaginii prezente cu cea a altei vârste, Letiția din *Fontana...*, cu Letiția *Provizoratului*: acolo era corpul marcat de timp, care purta deja semnele degradării, locuit de un spirit adolescent (chiar dacă anacronic), dincoace e corpul unei bătrâneți neasumate, care refuză semnele vizibile ale degradării corporale, locuit de spiritul matur, chibzuit pînă la cinism, al ultimei Letiții (sau, altfel spus, opoziția dintre „anii romantici" și anii pragmatici).

De aceea, regretul nu este pentru relația ratată, ori pentru iubitul „luat" de o alta, ci pentru „anii pierduți împreună cu el": „Acelei părţi din mine care îl visează pe Sorin noaptea nu de el îi este dor, ci de mine, cea care am fost odată. De fiinţa necugetată care de mult am încetat să mai fiu şi pe care nu o mai pot reîntâlni decât în somn." (Adamești eanu 2018, 111). În aceeași logică, sarcina nedorită devine, simbolic, dovada corporală a anilor pierduți „pe care Sorin mi-o înfipsese în pântec, în minte, în trupul întreg. O celulă, un embrion pe care îl uram, aşa cum îl uram pe Sorin. Să scap de ei amândoi, şi să uit." (Adamești eanu 2018, 147).

Prin aceste reamintiri Letiția revine la finalul *Provizoratului*: sarcina nedorită, amenințarea, „bomba cu detonare întârziată". Pe lângă stigmatul social pe care îl reprezenta pentru ea și pentru cei doi bărbați (soțul și amantul), sarcina e semnul concret al anilor irosiți într-o relație amoroasă clandestină, erodată de rutină și minciună, de duplicitate. Asumarea maternității ar presupune un stigmat definitiv, o permanentizare a statutului de provizorat pe care protagonista îl detestă[1]. De aceea, poate, întreruperea sarcinii o aduce în pragul morții fizice, ca pentru a sugera moartea simbolică: încercarea de a „extirpa" din propriul corp un deceniu de viață implică riscul autoanulării; avortul este și o amputare a identității:

> Plecând, Sorin îmi luase cu el trupul întreg, de care eram mândră când mă dezbrăcam, şi mi-l lăsase în loc pe cel mutilat, pe care-l uram. Nu-mi imaginam că-l voi mai arăta gol vreunui bărbat. Îmi luase amintirile frumoase şi-mi lăsase doar jena unei iubiri de nepovestit, petrecută în cerşafuri străine [...] iubirea lui neputincioasă îmi îmbătrânise sufletul şi nu lăsase nicio urmă în carnea mea, în afara histerectomiei. (Adamești eanu 2018, 236).

Sugestiv, evenimentele traumatizante nu sunt prezentate direct; corpul mutilat transpare doar în rememorările protagonistei. *Fontana di Trevi* este un roman alcătuit din recuperări care își păstrează caracterul fragmentar și aleatoriu. O colecție de „deșeuri" emoționale asociate, cinic, cu excrețiile corpului: „Ne spuseserăm ani de zile, secretele altora, aşa cum ne deşertam măruntaiele în aceleaşi closete." (Adamești eanu 2018, 237).

[1] „Mai târziu m-am întrebat dacă n-am greşit luându-mi sarcina ca pe o gripă de care trebuia să scap, oricum, fie şi cu leacuri băbeşti. Şi de fiecare dată mi-am dat seama că, la felul meu de a fi şi în lumea în care trăiam atunci, nu puteam face altfel. N-aş fi suportat scandalul şi n-aş fi fost în stare, cu dosarul complet distrus după plecarea lui Petru, să-mi cresc bine, singură, copilul. Pe Sorin nu puteam conta, Dorina se vârâse prea mult între noi, iar şantajul cu copilul nu-i reuşise nici ei." (Adamești eanu 2018, 163).

Din aceeași perspectivă a reprezentărilor corporale, romanul este, pe măsură ce ne apropiem de final, o colecție de corpuri deja mumificate, alăturare de organe nefuncționale, bucățele prinse în asocieri grotești, care nu mai alcătuiesc un întreg. Petru e redus la un corp bătrân, cu „smocul de păr cenuşiu, zburlit, care i-a rămas în creştet, pe bila rotundă, uşor roz, a capului, dantura de porţelan contrastând cu faţa ridată." (Adamești eanu 2018, 112). Aurelian e surprins prin raportarea la imaginea din trecut, o apariție-palimpsest, o ruină rămasă din alte epoci, doar parțial „restaurată":

> Pungi sub ochi, părul cărunt, rărit şi zburlit în creştet, dinţii noi, de porţelan, amestecaţi cu cei vechi, îngălbeniţi ai lui, halatul moale fluturând pe trupul uscăţiv. Un biet puişor bătrân, jumulit [...]. Ei, ce ţanţoş se grăbea dimineaţa spre maşina Forumului care îl aştepta pe Aleea Teilor! Şi avea cu totul alt *Weltanschauung*! (Adamești eanu 2018, 195).

Nici chiar occidentalii, mai civilizați, nu scapă privirii ironic-cinice a Letiției: „Cu proteze de şolduri şi genunchi, înghiţindu-şi pastilele de toate culorile, cei de vârsta mea explorează ce le-a mai rămas din lumea pe care nu vor s-o abandoneze." (Adamești eanu 2018, 165). Iar în corpurile, încă mobile, ale bătrânelor din România, Letiția anticipează imobilitatea cadaverică, „deşeurile umane curăţate, cu buzele strânse de alţii – finalul care îi pândeşte pe supravieţuitorii de cursă lungă." (Adamești eanu 2018, 175).

Însă problema Letiției e neintegrarea în niciuna dintre categorii: nu devine nici *globe-trotterul* tardiv, pe model francez, nici bunicuța bună la toate din familia tradițională. Această radiografie necruțătoare a corpurilor senilizate e, simultan, o radiografie a societății, a unei mentalități, a unei epoci: „Bine că n-o să îmbătrânesc în această rezervaţie de bătrâni, din care plozii visează să plece încă din cărucioare." (Adamești eanu 2018, 175). Ea nu pare să aibă un loc al ei în care să îmbătrânească și să își aștepte moartea. Până și în rarele momente în care se include în categoria detestată a bătrânilor, proiecția e tot bovarică:

> Înţeleg când tinerii trec cu privirea peste noi. Nu-i plăcut să te uiţi la corpuri degradate de bătrâneţe! Avem şansa că ne-a slăbit vederea şi nu ne înregistrăm dezastrul biologic! Dar, indiferent cum mă vede un ochi tânăr, nu accept ca viaţa mea să fie privită altfel decât viața lor. (Adamești eanu 2018, 194).

Finalul romanului aduce însă o surpriză – este singurul moment în care protagonista reușește să contopească într-o singură imagine ratarea trecută, prezentul gol, viitorul previzibil. Letiția mărturisește repetatele eșecuri ale vieții emoționale: pierderea experienței maternității, eșecul afectiv în relația cu propria mamă și, dramatic, trădarea relației cu Frau Poldi, prietenă și mamă adoptivă, căreia n-a știut să îi stea alături în degradarea bătrâneții, în neputința bolii, în moarte. Frau Poldi pare să îi fie cea mai apropiată, de aceea la final Letiția abandonează masca cinică pentru a descrie,

în registru tragic, acceptarea ultimă, identificarea cu o imagine maternă prin proiectarea bătrâneții în amintirea trupului distrofic al prietenei:

> Și am îmbătrânit fără să fi ajuns adultă, tot mai tânjesc după o mamă, deși la vârsta mea aș fi putut să fiu bunică. Nimeni și nimic nu va mai umple golul din mine, până în ziua când eu însămi am să strig <ridică-te, animalule!> trupului meu pe care n-am ştiut să-l iubesc atunci când era frumos și tânăr. (Adamești eanu 2018, 392).

Letiția a refuzat, încă din adolescență, diferitele forme ale cunoașterii corporale: transformările pubertății, sila de trupul năclăit, „coaja rușinoasă" rămasă în urma actului erotic, embrionul avortat, semnele îmbătrânirii detestate în corpul matern, moartea celor apropiați (observată clinic, din exterior, doar sub aspectele anatomice). Aceeași spaimă, același recul în fața umanului duce la grija obsesivă pentru corp – care trebuie să rămână tânăr, să nu își trădeze vârsta. Ironic, această grijă este profesionalizată, Letiția ajungând să lucreze într-o clinică de recuperare. Însă, în ciuda eficienței ei ca „psychomotricien", este incapabilă să îi ofere sprijin celei mai apropiate ființe, Frau Poldi. Tot din teama de degradarea corpului, pe care tot încearcă să și-l asigure, va lupta pentru recuperarea moștenirii unchilor săi, dar va refuza să intre în „rezerva de bătrânețe" pentru a o ajuta pe Claudia (fiica Morarilor), bolnavă de cancer.

Din toate analizele ocurențelor corporalității în cele trei romane, se conturează nu doar descrierea vârstelor protagonistei, ci și a unor epoci istorice. Am urmărit modul în care mecanismele sociale și orizontul de mentalități observabile în diferitele etape ale comunismului și ale lumii de după 1989 influențează maniera de construcție a identității individuale, inclusiv modul în care se configurează (auto)reprezentările, în registrul grotescului, cu trecerea de la corpul natural la cel politizat, marcat de scindare, de refuzul identificării și al asumării propriei naturi. Trecerea de la intimitatea-refugiu la intimitatea-povară, metamorfozele negative ale reprezentărilor corporale, despărțirea brutală de fiecare etapă a existenței, viața văzută ca succesiune de rupturi în devenirea personală sunt tot atâtea simptome, în plan individual, ale seismelor Istoriei mari, care, într-un sistem totalitar, amputează destine, corpul personajelor reprezentând cronica acestor mutilări.

Referințe bibliografice

Adamești eanu, Gabriela. 2008. *Drumul egal al fiecărei zile*. Ediția a V-a. Postfață de Sanda Cordoș. Iași: Editura Polirom.

Adamești eanu, Gabriela. 2018. *Fontana di Trevi*. Iași: Editura Polirom.

Adamești eanu, Gabriela. 2010. *Provizorat*. Iași: Editura Polirom.

Axinte, Șerban. 2015. *Gabriela Adameșteanu. Monografie, antologie comentată, receptare critică.* București: Editura Tracus Arte.

Cernat, Paul. 2010. *Intimitatea în deriva istoriei*, în „Revista 22", nr. 33, p. 14.

Cordoș, Sanda. 2008. *Un roman fără vârstă*, în Gabriela Adamești eanu, *Drumul egal al fiecărei zile*. Iași: Editura Polirom, p. 331-337.

Cordoș, Sanda. 2011. *O nouă ipostază a Doamnei Bovary,* în „România literară", nr. 3, p. 13.

Crețu, Bogdan. 2010. *Provizoratul permanent*, în „Observator cultural", nr. 545, p. 8.

Gheorghișor, Gabriela. 2015. *O Cenușăreasă în comunism*, în „România literară”, nr. 23, consultat online la: http://arhiva.romlit.ro/index.pl/o_cenureas_n_comunism, ultima accesare la 3 noiembrie 2019.
Ioanid, Doina. 2006. *Drumul ascuns spre celălalt*, în „Observator cultural”, nr. 302-303, p. 11.
Paicu, Liliana. 2013. *Gabriela Adameșteanu și problematica literaturii feminine.* București: Editura Pro Universitaria.
Pătrășconiu,Cristian. 2019. *În literatură lucrurile sunt complicate*. Interviu cu Gabriela Adameșteanu în „Orizont”, nr. 5, p. 4-5.
Răsuceanu, Andreea. 2016. *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*, cap. „Metamorfozele orașului – peisaj emoțional în proza Gabrielei Adamesteanu”. București: Editura Humanitas, p. 93-158.
Sora, Simona. 2008. *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă.* București: Editura Cartea Românească.
Waylen, Georgina, Celis, Karen, Kantola Johanna, Weldon, S. Laurel. 2013. *The Oxford Handbook of gender and Politics*, consultat online la:
https://www.*oxfordhandbooks*.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199751457.001.0001/oxfordhb-9780199751457-part-2, ultima accesare la 10 noiembrie 2019.

Daniela GHELTOFAN
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Despre corpusurile electronice românești. *Inimă*: câteva e-ocurențe[1] sintagmatice

Abstract: (*About Romanian Electronic Corpora*. Inimă: *Some Syntagmatic e-Occurrence*) The aim of this paper is to present some of the electronic corpora of Romanian language, especially since, over the past decades, corpora have increasingly been used in linguistics studies. Many scholars from different research branches acknowledge the value of lingual national e-corpus. Using it as a tool in research, this allows for easy queries and obtains interesting results in linguistics behaviour. However, the use of Romanian electronic corpora in the academic field is very recent; because the corpora have been created less than two decades ago. For example, Contemporary Romanian Language corpus (CoRoLa) was initiated in 2014 (*cf.* Tufiș 2018). In this paper, we provide some examples to illustrate the application of Romanian electronic corpus (CoRoLa) with the keyword "inimă" (heart).

Keywords: *electronic corpus, corpus-based linguistic studies, e-occurrence*

Rezumat: În această lucrare ne propunem să prezentăm câteva dintre corpusurile electronice ale limbii române, mai ales că, în ultima vreme, acestea sunt tot mai des utilizate în studiile lingvistice. Mulți cercetători au recunoscut valoarea importantă pe care o au e-corpusurile lingvistice în investigațiile științifice. Utilizat ca metodă de analiză, corpusul permite o chestionare rapidă, precum și obținerea de rezultate importante despre un anumit profil lingvistic. Totuși, folosirea corpusurilor electronice ale limbii române în cercetare este de dată recentă, mai ales că acestea sunt create de mai puțin de două decenii. De pildă, alcătuirea Corpusului de referință al limbii române contemporane (CoRoLa) a fost inițiată în 2014 (*cf.* Tufiș 2018). În această lucrare, vom ilustra utilizarea corpusului electronic (CoRoLa) cu un exemplu-aplicație pe baza cuvântului-cheie *inimă*.

Cuvinte-cheie: *corpus electronic*, *studii lingvistice pe baza corpusului*, *e-ocurențe*

1. Digitalizarea limbajului uman

1.0. În contextul societății actuale informaționale, este vital să poți utiliza instrumentele digitale, să fii un cunoscător al cyberspațiului, să ai competențe digitale. Și domeniul lingvisticii a beneficiat de tehnologizarea informatică, de inteligența artificială prin crearea, bunăoară, a domeniului *lingvistică computațională*. Aceasta a luat naștere în anii '50-'60, în Statele Unite ale Americii, când se căutau soluții avantajoase și rapide în procesarea limbajului uman, mai ales în traducerea automată a limbilor naturale. De atunci, cu o evoluție constantă, s-au făcut pași importanți în

[1] Termenul „e-ocurențe" este creat după modelul „e-dicționare", însemnând numărul de prezențe (electronice) dintr-un corpus digital.

această direcție prin dezvoltarea și a altor ramuri ale lingvisticii care fac uz de achizițiile informatice: lingvistica corpusului, studiile de traducere etc.; prin crearea de baze electronice, de corpusuri lingvistice electronice, de dicționare și gramatici electronice, de motoare de traducere automată etc. Practic, lingvistica computațională înseamnă cercetarea lingvistică cu ajutorul tehnicii inteligenței artificiale, a unor modele algoritmice, structurale și formale aplicate la diverse nivele ale limbii: fonologic, morfologic, sintactic, semantic, pragmatic. Însă, acest fapt nu înseamnă că teoriile și ideile anterioare, mai ales cele ale lingvisticii generativiste și structuraliste, nu au avut o înrâurire însemnată asupra problematicilor lingvisticii computaționale (vezi infra).

1.1. Nu mai puțin important este și faptul că digitalizarea limbajului uman a dus la dezvoltarea unei industrii de tip software lingvistic.

1.2. În consecință, și cercetarea românească s-a orientat spre această zonă a lingvisticii, devenind imperios necesară și pentru limba română crearea de resurse informaționale digitale sub formă de e-corpusuri[1] ale limbii române, scrise şi vorbite, de e-dicţionare ale limbii române, de e-dicţionare bi- şi multilingve, de e-dicţionare terminologice mono- şi multilingve, de e-gramatici ale limbii române etc., prin programe naționale în acord cu reglementările internaționale. Proiectele din aceasta zonă lingvistică se pot descrie ca fiind strategice sau de importanță strategică, întrucât această digitalizare a limbii române oferă nu numai posibilități de studiere a ei, ci, mai cu seamă, de conservare a limbii noastre. De altfel, acad. Dan Tufiș precizează, într-un interviu, că în anul 2012, în META-NET – o reţea internațională dedicată consolidării societății informaționale europene multilingve, s-a publicat un studiu, elaborat de peste 200 de experți, în care se arată că limba română „este în pericol de extincție în spațiul digital", alături de alte 20 de limbi din spațiul comunitar european. În consecință, s-a afirmat necesitatea imediată de tezaurizare digitală a limbii române (vezi **2**). Printre primele încercări de acest tip, la nivel național, au loc, la sfârșitul anilor '90 începutul anilor 2000.

2. E-corpusuri lingvistice ale românei

2.0. În spațiul occidental, digitalizarea unui important volum lexical a avut loc la începutul anilor '80, la Universitatea din Princeton, sub coordonarea renumitului psiholingvist George Miller, inițiindu-se proiectul WordNet (*cf.* Tufiș *et al*. 2004b, Tufiș 2008). O urmare firească a creării acestei rețele lexicale computaționale a fost lansarea, la nivelul Uniunii Europene, în 1996, a proiectului EuroWordNet, care a cuprins 6 limbi europene de circulație internațională (engleză, franceză, germană, italiană, olandeză, spaniolă) și care, în 1999, a fost extins prin cuprinderea limbilor bască, catalană, cehă şi estoniană (EuroWordNet II) (*cf*. Tufiș 2008).

2.1. În 2001, la inițiativa lui D. Tufiș (IIA) și a lui D. Cristea (UAIC), s-a lansat proiectul BalkaNet, fiind cuprinse cinci limbi din zona balcanică: bulgara, greaca, româna, sârba şi turca, plus limba cehă al cărei wordnet era deja dezvoltat în cadrul

[1] „E-corpusuri", după modelul „e-dicționare".

EuroWordNet II (Tufiș & Cristea 2002, Tufiș *et al*. 2004b, Tufiș 2008). D. Tufiș (2008) precizează că „wordneturile (câte o reţea pentru fiecare limbă)" sunt colecţii de reţele semantice, „aliniate între ele prin intermediul unui index interlingual (ILI), conţinând reprezentări conceptuale ale înțelesurilor lexicalizabile în limbile ce formează ansamblul multilingv", aparținând hiperconceptului de „ontologii lexicale multilingve". Wordnetul românesc conținea, la finalul proiectului BalkaNet, 20.381 de sinseturi cu peste 36.000 de cuvinte-titlu (leme), precum şi o platformă software care conținea zeci de programe originale specializate pentru achiziționarea datelor relevante din corpusuri, pentru editarea, validarea şi corectarea structurilor semantice etc. (Tufiș *et al*. 2004b, Tufiș 2008).

2.2. Urmarea proiectului BalkaNet a fost Ro-Wordnet. O componentă unică, originală, a Ro-Wordnetului este extensia elaborată de colectivul proiectului prin care „toate cuvintele din definiţiile înţelesurilor reprezentate în WordNet au fost dezambiguizate morfo-lexical, lematizate (normalizate la forma de dicționar) şi au fost prelucrate sintactic (parsate) creându-se între ele legături de tip dependență sintactică", ceea ce a determinat digitalizarea/ prelucrarea semantică și pe axa sintagmatică, nu numai pe cea paradigmatică, și, în consecință, extensiile create de cercetătorii români au permis „detectarea contextuală a unor relaţii de tip sintagmatic între cuvinte (de pildă, între «a se căsători» şi «mire» sau «mireasă»)" (*cf*. Tufiș 2008).

2.3. La începutul anilor 2000, s-a încercat construirea de bănci de arbori sintactici (*treebank*) pentru limba română. Spre exemplu, colecția de 4042 de arbori (*i.e.*, de propoziții adnotate) din domeniul jurnalistic din cadrul proiectului RORIC-LING (*cf.* http://www.phobos.ro/roric/).

2.4 Proiectul SIASTRO (*Sistem informatic pentru analiza sintagmatică a textelor în limba română. Fundamentare teoretică şi implementare*, 2006-2008; director de proiect conf. dr. Emma Tămâianu-Morita) a avut ca obiectiv principal realizarea unui *analizor sintagmatic* care să identifice și să analizeze sintagme din textele scrise în limba română, în felul acesta continuându-se cercetările grupului RoLingva care au creat un *analizor morfologic*, în urma căruia a rezultat un dicționar morfologic electronic care acoperă lexicul din DEX. În vederea atingerii acestui obiectiv, cercetătorii au procedat la analiza modelelor existente pentru a expune informațiile lexicale şi terminologice[1]ale acestora, precum și la descrieri lexicale, morfologice şi sintactice necesare unei analizei de tip sintagmatic. Sistemul de descriere sintagmatică, ales în cadrul acestui proiect, s-a bazat pe modelul sintactic al profesorului universitar clujean D. D. Draşoveanu.

[1] De pildă, „datele lexicografice conţin date despre despărţirea în silabe – syllabification, despre structura şirului care formează intrarea – entryFormation (abreviere, acronim, cuvânt simplu, cuvânt compus, expresie, nespecificat), despre tipul expresiei – phraseType (expresie multi-cuvânt, expresie fixă, lexicalizată, colocaţie, idiom, nespecificată), autorul intrării – originator sau statutul intrării – adminStatus (intrare nouă, intrare verificată, implicită, exclusiv pentru MT, învechită, nespecificat)". (*cf*. Cherata și Mihăescu 2008, 164).

În teoria sa, D. D. Drașoveanu susține că limba, sub raport sincronic, dispune de trei nivele: *fonetic*, *lexical* și *gramatical* (= *sintagmic*[1]), întrucât, doar la aceste nivele, ne putem întâlni cu „fapte noi de limbă" (*cf.* Vîlcu 2008). *Sintagma* reprezintă, în cazul de față, unitatea minimală și maximală a gramaticii sale, rezultând *sintagmica flexională* și *sintagmica joncțională* (idem). Totodată, se subliniază că propoziția și fraza nu reprezintă fapte de limbă superioare sintagmei, iar „o propoziţie e doar o sintagmă în care relaţia e «purtată» de desinenţa unui verb finit (flectivul de acord verbal), iar o frază e sintagma în care relaţia e marcată de un conectiv cu regim personal-predicativ (conjuncţie, relativ etc.) sau de flectivul *să*" (idem, 121).

Viziunea lui D. D. Drașoveanu[2] simplificată, dar nu simplistă, asupra gramaticii oferă suportul teoretic ideal, după părerea cercetătorilor proiectului, în definirea și realizarea analizorului sintagmatic. Conform teoriei sale gramaticale, *morfologia* şi *sintaxa* reprezintă cele două fațete – *expresie* și *conţinut – ale uneia şi aceleiaşi realităţi gramaticale* (idem). De asemenea, gramatica este redusă la ideea centrală de *relație*. Relaţia sintagmatică dintre lexeme se sprijină pe *solidaritatea dintre un sens relaţional* şi *un relatem*, iar relatemul este *flectiv* sau *conectiv* (*cf. sintagmica flexională* și *sintagmica joncțională*) (idem).

Cercetătoarea Elena Tămâianu-Morita (2008) oferă, pe baza rezultatelor obținute de D. D. Drașoveanu, câteva schițe ale relatemelor subordonate și ale sintagmelor sub aspectul funcţionalităţii lor sintactice. Iată un exemplu edificator:

Construcţia 5. Part.-vb N2

Funcție sint.	Realizare	Exemplu
Atr.	+	*fetița premiată a venit*
NP	–	–
EPS1	+	*construcțiile au fost lăsate neterminate*
EPS2	+	*fetița vine premiată*
Compl.	–	–

Construcţia 10. D1'

Funcție sint.	Realizare	Exemplu
Atr.	+	*acordarea de premii elevilor*
NP	–	–
EPS1	–	–
EPS2	–	–
Compl.	+	C. Ind.: *s-au acordat premii elevilor* C. circ. de loc: *du-te naibii*

Trebuie să subliniem, de câte ori este nevoie, faptul că teoria profesorului clujean D. D. Drașoveanu, concepută în anii '70-'80, a reprezentat cadrul teoretic al unui proiect desfășurat în contextul tehnologizărilor actuale moderne și, prin aceasta, să

[1] Termenul *sintagmic* îi aparține lui D. D. Drașoveanu.

[2] Se regăsesc diverse afinități cu lingvistica integralistă coșeriană, care, însă, sunt rezultatul unor cercetări ale lui D. D. Drașoveanu fără ca acesta să aibă acces la ideile lui E. Coșeriu.

remarcăm limpezimea, rafinamentul și productivitatea teoretică ale unor demersuri analitice din secolul anterior.

2.5. Una dintre entitățile cele mai importante care este angrenată în tehnologizarea limbajului românesc este Academia Română care, prin proiectele întreprinse, își asumă realizarea primului corpus de referință pentru limba română contemporană, proiectul CoRoLa (Contemporary Romanian Language corpus[1]), inițiat în anul 2014 și desfășurat la Institutul de Cercetări pentru Inteligență Artificială „Mihai Drăgănescu" din București (ICIA) și Institutul de Informatică Teoretică din Iași (IIT). Cu trei interfețe specializate, accesibile publicului larg, corpusul conține texte-eșantion de limbă română, scrisă și vorbită de către nativi (cu excepția unor traduceri juridice ale legislației europene), la care se adaugă un set de instrumente de prelucrare și adnotare cu privire la datele de natură lingvistică, gramaticală (morfologice, lexicografice, sintactice etc.), precum și metadate-standard (autor, data publicării, editură, genul literar al textului etc.), datând din anul 1989 și până astăzi, însumând peste 1 miliard de cuvinte, 300 de ore de înregistrări, 4 domenii (social, știință, natură, artă-cultură) cu 70 de subdomenii științifice[2] și acoperind toate stilurile funcționale (*cf.* Barbu-Mititelu *et al.* 2018). Numărul cercetătorilor angrenați în proiect este de 17. În această „campanie" de alcătuire a tezaurului limbii române contemporane, cercetătorii proiectului susțin că au primit sprijinul multor specialiști din țară, de la institutele de lingvistică şi de la universităţile din Bucureşti, Iaşi și Craiova, de la experţi în problematicile lingvistice, în alcătuirea și clasificarea corpusurilor, dar adaugă și faptul că au existat și mulţi voluntari.

Pentru diseminarea rezultatelor obținute și pentru racordarea lor la noile achiziții teoretice și tehnologice informaționale din domeniu, acești cercetători participă în mod constant la conferințele și colocvii internaționale cu această tematică.

Conform obiectivelor aplicative ale proiectului CoRoLa, resursele informaționale dispuse pe platforma proiectului sunt deosebit de utile în:

> [...] studiile lingvistice (fonologie, morfologie, lexicologie, etimologie, sintaxă, semantică, pragmatică); modelarea limbajului pentru procesarea automată a limbii române; dezvoltarea de modele de traducere; învățarea limbii; indexare și recuperare inteligentă și multi-criterială de informație textuală și orală; clasificare semantică de volume mari de date (text și audio); extragere de cunoștințe din date (text și audio);

[1] Corpus de referință al limbii române contemporane.

[2] Spre exemplu, „architecture, art history, dance, design, fashion, film, folklore, literature, music, painting and drawing, poetry, sculpture and theatre are the 13 subdomains of the arts and culture domain; environment, natural disasters, natural resources and universe are the 4 subdomains of the nature domain; administration, army, economy, education, entertainment, family, gossip, health, law, politics, religion, social events, social movements, sports, and tourism are the 15 subdomains of the society domain; archaeology, astronomy, biology, chemistry, constructions, criminalistics, engineering, ethnology, geography, geology, history, informatics, juridical sciences, linguistics, logics, mathematics, medicine, metrology, military science, oenology, pedagogy, pharmacology, philology, philosophy, physics, political sciences, psychology, religious studies and theology, sociology, standards, technics/technology are the 31 subdomains of the science domain." (*cf.* Barbu-Mititelu *et al.* 2018).

rezumare automată de documente; sisteme de întrebare-răspuns; recunoaștere și sinteza automată a vorbirii etc. (www.corola.racai.ro).

2.5.1. Una dintre consecințele principale ale alcătuirii acestui corpus a fost și interesul manifestat de cel mai important creator de corpusuri din lume – Institutul Limbii Germane, care a devenit partener în acest proiect, oferindu-și serviciile sale software și platforma[1] sa care reprezintă un motor de interogare extrem de specializat. Totodată, această colaborare cu institutul german a condus spre un alt proiect comun – DRuKoLA, început în 2016, al cărui obiectiv este crearea unei analize contrastive între limbile germană și română[2] (*cf.* Cosma *et al.* 2016), care se va extinde prin cuprinderea limbilor poloneză și maghiară.

2.5.2. Alte extensii ale aceluiași proiect CoRoLa sunt *ReTeRom (*Resources and technologies for developing human-machine interfaces in Romanian[3]*), în care se implică Universitatea Tehnică din Cluj, Universitatea Politehnică din Bucureşti, Institutul de Informatică Teoretică din Iaşi şi ICIA, precum și proiectul în robotică cognitivă – ROBIN*[4]*, la care participă Universitatea Politehnică din Bucureşti, Universitatea Tehnică din Cluj, Institutul de Matematică al Academiei Române, Universitatea Dunărea de Jos din Galaţi şi ICIA, și care presupune programarea roboţilor şi a autovehicule autonome şi vedere artificială pentru a putea interacţiona în limba română.*

Proiectul complex ReTeRom este alcătuit din 4 subproiecte: COBILIRO (Corpusul bimodal pentru limba română), TEPROLIN (Tehnologii pentru procesarea limbajului natural – text), TADARAV (Tehnologii pentru adnotarea automată a datelor audio și pentru realizarea interfețelor de recunoaștere automată a vorbirii) și SINTERO (Tehnologii de realizare a interfețelor om-mașină pentru sinteza text-vorbire cu expresivitate). Rezultatul proiectului COBILIRO va consta în alcătuirea unui „corpus bimodal (care este un caz particular de corpus multimodal, la rândul lui reprezentând un tip particular de corpus)", prin care se înțelege

[...] o colecție de înregistrări orale însoțite de transcrierile lor și de metadatele corespunzătoare. Un corpus bimodal este găzduit pe o platformă specializată,

[1] CoRoLa se află pe portalul KorAP al Institutului de Limbă Germană.

[2] Obiectivele specifice proiectului DruKoLA sunt: „the detected errors will be remedied (typographical errors, missing diacritics, missing or wrong metadata, wrong annotations, etc.) then, new processed texts (written and oral) both monolingual and multilingual will be added and several exploitation facilities (user defined sub-corpora, comparative analytics, etc.)" (*cf.* Păiș și Tufiș 2018).

[3] Resurse și tehnologii pentru dezvoltarea interfețelor om-mașină în limba română.

[4] „(…) ne propunem să dezvoltăm o serie de scenarii pentru câteva micro-lumi și tehnologia de prelucrare a limbii române pentru dialoguri situaționale în aceste micro-lumi."; „Proiectul se referă la o gamă diversă de roboţi: roboţi asistivi pentru sprijinul persoanelor cu nevoi speciale, roboţi de interacţiune cu clienţii şi roboţi software care pot fi instalaţi pe vehicule în scopul realizării unei conduceri autonome sau semi-autonome. Proiectul combină tehnici și tehnologii avansate de inteligență artificială, interacțiune om-robot, interacţiune cu un mediu pervasiv și prelucrări în Cloud."
(*cf.* http://www.racai.ro/p/robin/rapoarte/ROBIN_Raport_Etapa-I-2018.pdf).

împreună cu serviciile și aplicațiile web de acces, dezvoltare și întreținere ale lui, unde sunt specificați algoritmii de utilizare ai corpusului și, în unele cazuri, de unde pot fi descărcate exemple de aplicații care utilizează corpusul. Corpusurile pot conține texte scrise, înregistrări orale sau ambele modalități de redare a unei limbi naturale. În proiectul de față ne interesează ultimul caz. (*cf.* http://www.racai.ro/p/reterom/).

Iar cu privire la corpusurile orale, acelea se regăsesc sub două forme:

[...] voce-în-citire (*read speech*) (incluzând lecturi din cărți, știri, liste de cuvinte, secvențe de numere) și vorbire spontană (*spontaneous speech*) (incluzând: dialoguri între două sau mai multe persoane, narative, relatări despre trasee pe hartă, stabilirea de întâlniri, simulări „Vrăjitorul din Oz". (idem).

Corpusurile aparținând acestor proiecte conțin peste 450 de ore de înregistrare, la care se adaugă 1871 de articole de ziare în format text.

Prin subproiectul TEPROLIN s-a creat o platformă ce conține un set de tehnologii avansate pentru procesarea limbajului natural (text) în limba română; astfel, lexiconul computațional, destinat aplicațiilor de prelucrare a vorbirii (cu peste 354.000 de intrări), colectat în COBILIRO, va conține pe lângă ocurențe, leme, descrierile morfo-lexicale, constituenții sintactici, analize sintactice cu relațiile de dependență, și informația specifică aplicațiilor de prelucrare fonematică și fonetică a vorbirii: silabificare, plasare accent, transcriere fonetică (*cf.* http://dev.racai.ro/ReTeRom/).

Următorul proiect TADARAV are ca obiectiv general dezvoltarea unui set de tehnologii avansate pentru adnotarea fonetică automată a semnalului vocal colectat în corpusul din COBILIRO, folosind modelele lingvistice generate în TEPROLIN, pentru realizarea interfețelor de recunoaștere automată a vorbirii în limba română (idem).

În final, proiectul SINTERO presupune dezvoltarea unei tehnologii avansate pentru sinteza text-vorbire de înaltă calitate si expresivitate în limba română pe baza lexiconului din COBILIRO, a adnotărilor obținute în TEPROLIN (text) și TADARAV (audio), având ca scop generarea de noi voci sintetizate, adaptarea unor aplicații dependente de stilul și expresivitatea vorbirii în diverse ipostaze: știri TV, discurs oratoric, voci cu emotivitate (idem).

La Universitatea „Al. I. Cuza" din Iași s-a derulat un proiect de creare a unui corpus digital al limbii române ce va conține texte vechi, scrise cu alfabet chirilic (*Electronic Corpus of The Ancient Romanian* (1521 – 1640) (CETRV)), echipa de cercetare fiind compusă din: Alexandru Gafton (directorul proiectului), Gheorghe Chivu, Adina Chirilă, George Bogdan Țâra, Roxana Vieru, Ionuț Vieru. Pe pagina electronică a proiectului se menționează că

CETRV (1521-1640) va cuprinde, în final, în variantă facsimilată şi în transcriere interpretativă cu alfabet latin, toate manuscrisele și tipăriturile românești scrise cu alfabet chirilic până la 1640, devenind astfel o sursă info-documentară de bază pentru lingviști, istorici şi teologi, pentru exegeţii literari şi pentru cercetătorii interesaţi de istoria

> tehnicii, a dreptului, a ştiinţei şi a culturii româneşti. (...) CETRV (1521-1640) va fi prima bază de date completă a textelor româneşti din perioada veche, ce va putea fi accesată, cu ajutorul internetului, de cercetătorii români şi străini de pretutindeni, ceea ce va deschide o nouă perspectivă asupra culturii româneşti scrise. (http://media.lit.uaic.ro/?page_id=3914; vezi și Chirilă, Țâra 2013).

2.7 ROMBAC (*The Romanian Balanced Annotated Corpus*) este un corpus balansat adnotat la nivel morfosintactic și sintactic, care conține 36 milioane de cuvinte din 5 domenii: jurnalistic, medical, juridic, de istorie literară și ficțiune, dezvoltat de către ICIA (Institutul de Cercetări pentru Inteligență Artificială „Mihai Drăgănescu" din București) și disponibil pe platforma META-SHARE (http://www.meta-share.eu/).

3. Corpusuri lingvistice tipărite

Pe lângă aceste corpusuri electronice, există 12 volume tipărite, care conțin transcrierea unor înregistrări de limbă română vorbită contemporană nedialectală (doar câteva parțial dialectale), dintre care amintim: Bochmann, K., V. Dumbrava (ed.), *Limba Română vorbită în Moldova istorică.* Vol. 2. *Texte*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag. Conține 48 de înregistrări transcrise, făcute între 1997-1998; Dascălu Jinga, L., *Corpus de română vorbită (CORV). Eşantioane*, București, Oscar Print. Conține 37 de înregistrări transcrise, făcute între 1993-2001 (cu 2 excepții); Ionescu-Ruxăndoiu, L. (coord.), *Interacțiunea verbală în limba română actuală. Corpus (selectiv). Schiță de tipologie*, București, Ed. Univ. din București. Conține 81 de înregistrări transcrise, făcute între 1993-2002 (majoritatea în 2001); Hoarță Cărăușu, L. (coord.), *Corpus de limbă română vorbită actuală nedialectală*, Iași, Ed. Univ. „Alexandru Ioan Cuza". Conține 80 înregistrări transcrise, făcute între 2006-2013 etc. (*cf*. Mîrzea-Vasile 2017).

4. E-sintagmatica. Studiu de caz: *inimă*

4.0. Sintagmatica, în diversele ei segmente, de natură lexicală, semantică și gramaticală, reprezintă o problemă îndelung dezbătută. E-sintagmatica înseamnă circumscrierea problemei în universul digital/ computațional.

4.1. După prezentarea anterioară a corpusurilor computaționale, încercăm să vedem cum putem să întrebuințăm platforma CoRoLa (vezi **2.5**) în vederea extragerii unor metadate, dar și date lexico-semantice, sintagmatice și sintactice, pe care le discutăm sau le prezentăm sub formă de ilustrații-figuri. Pentru aceasta, alegem termenul-cheie *inimă*. Precizăm că, mai degrabă, suntem interesați să aflăm ce conține această platformă, ce fel de date putem să extragem, care este gradul de „fidelitate" al celor înregistrate electronic, decât să întreprindem o analiză pur lingvistică. De aceea, ne rămânem să facem interpretarea datelor într-un viitor studiu.

4.2. În imaginea de mai jos (fig. 1), se poate observa că a fost introdus lexemul *inimă* în bara corespunzătoare (http://89.38.230.10:5555/?q=inim%C4%83&ql=poliqarp). Ca urmare, au fost identificate 15788 de recurențe din cele peste 36 de milioane de

propoziții-eșantion, dispuse pe 632 de pagini. Se pot extrage referințele bibliografice și nu numai (*cf.* metadate-standard: autor, data publicării, editură, genul literar al textului etc.), referitoare la un anumit eșantion ce se dorește a fi selectat.

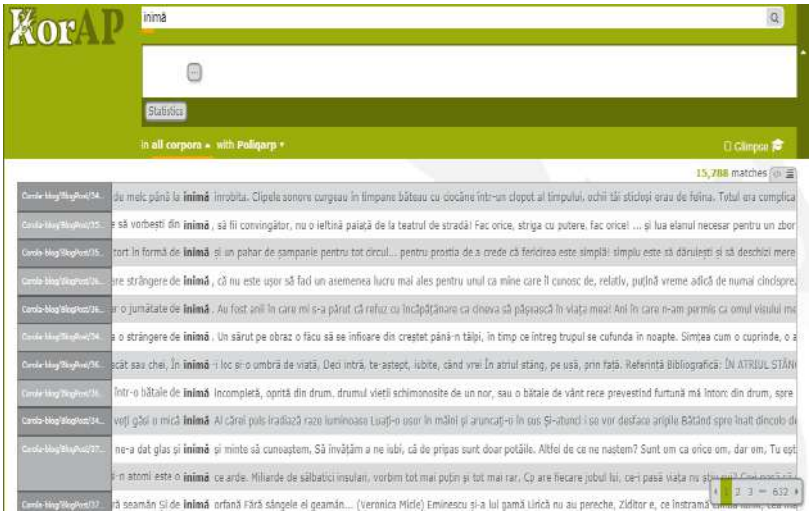


Fig.1. *Inimă*: e-ocurențe

4.2.1. Totuși, pentru a avea numărul total al prezenței electronice a cuvântului „inimă”, este necesar să introducem în zona de chestionare și formele flexionare ale acestui lexem. Observăm o prezență de două ori mai mare a formei articulate „inima” (32951 de e-ocurențe) față de forma inițială, de dicționar („inimă”: 15788 de e-ocurențe). În final, obținem 63657 de recurențe din cele peste 36 de milioane de propoziții-eșantion, dispuse cf. fig. 2.

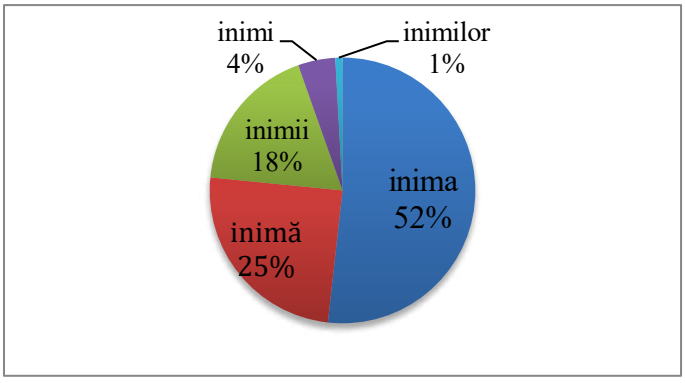


Fig. 2. E-diagrama lingvistică a „inimii”

4.2.2. Există posibilitatea de a introduce sintagme nominale. Bunăoară, selectând sintagma „inimă smerită” cu variantele „inima smerită”, „inimi smerite”, „inimii smerite” se identifică 23 de e-ocurențe (dispuse astfel:

6 e-ocurențe:
http://89.38.230.10:5555/?q=inim%C4%83+smerit%C4%83&ql=poliqarp;

13 e-ocurențe:
http://89.38.230.10:5555/?q=inima+smerit%C4%83&collection=&ql=po liqarp;

3 e-ocurențe: http://89.38.230.10:5555/?q=inimi+smerite&ql=poliqarp;

1 e-ocurență: http://89.38.230.10:5555/?q=inimii+smerite&ql=poliqarp);

pentru „inimă rănită” cu variantele „inima rănită”, „inimii rănite” se identifică 68 de e-ocurențe (dispuse astfel: 13 e-ocurențe: http://89.38.230.10:5555/?q=inim%C4%83 +r%C4%83nit%C4%83&ql=poliqarp;

50 de e-ocurențe
http://89.38.230.10:5555/?q=inima+r%C4%83nit%C4%83&ql=poliqarp;

3 e-ocurențe http://89.38.230.10:5555/?q=inimii+r%C4%83nite&ql=poliqarp;

2 e-ocurențe http://89.38.230.10:5555/?q=inimilor+r%C4%83nite&ql=poliqarp);

pentru „inimă de piatră”, cu variantele „inima de piatră”, „inimilor de piatră”, identificăm 103 (dispuse astfel: 56 de e-ocurențe:
http://89.38.230.10:5555/?q=inim%C4%83+de+piatr%C4%83&ql=poliqarp&p=3;

45 de e-ocurențe:
http://89.38.230.10:5555/?q=inima+de+piatr%C4%83&ql=poliqarp;

2 e-ocurențe:
http://89.38.230.10:5555/?q=inimilor+de+piatr%C4%83&ql=poliqarp;

pentru „inimă curată”, cu variantele „inima curată”, „inimii curate”, „inimi curate”, „inimilor curate”, identificăm 368 de (dispuse astfel: 139:
http://89.38.230.10:5555/?q=inim%C4%83+curat%C4%83&ql=poliqarp;
190: http://89.38.230.10:5555/?q=inima+curat%C4%83&ql=poliqarp;

12 e-ocurențe: http://89.38.230.10:5555/?q=inimii+curate&ql=poliqarp;

25 de e-ocurențe: http://89.38.230.10:5555/?q=inimi+curate&ql=poliqarp;

2 e-ocurențe: http://89.38.230.10:5555/?q=inimilor+curate&ql=poliqarp).

La fel am procedat pentru sintagma verbală: „asculta inima”

(7 e-ocurențe, în această variantă flexionară)
http://89.38.230.10:5555/?q=asculta+inima&collection=&ql=poliqarp).

4.2.3. Observăm faptul că putem întâmpina unele dificultăți, dacă folosim o anumită topică a cuvintelor sau dacă folosim varianta de dicționar a sintagmelor, deoarece răspunsul platformei va varia și nu va reflecta numărul real de ocurențe înregistrate în acest corpus (*cf*. și **4.2.2** „inimă de piatră” vs. „inima de piatră” vs. „inimilor de piatră”). Spre exemplu, introducând sintagma de dicționar „a asculta inima”, vom avea o singură ocurență (http://89.38.230.10:5555/?q=a+asculta+inima&coll ection=&ql=poliqarp) (vezi numărul de e-ocurențe la **4.2.9**.).

4.2.4. Pentru sintagma „asculta inima”, în momentul în care apăsăm butonul *Metadata*, sunt prezentate referințele extralingvistice în mod amănunțit (fig. 3).

4.2.5. La apăsarea butonului *Tokens*, pentru contextul selecționat („Două feluri de a asculta inima”), se pot afla diverse date de natură lingvistică, gramaticală (morfologice, lexicografice, sintactice etc.), vezi fig. 3, prezentate cu mare acuratețe.

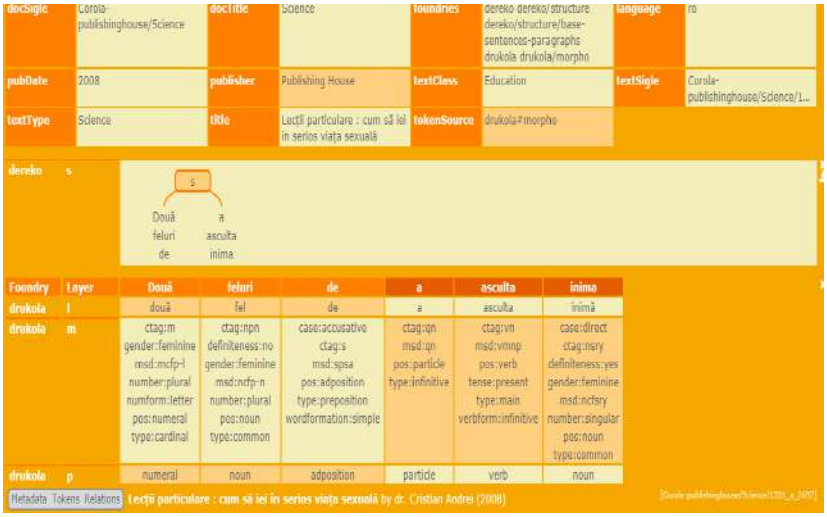


Fig. 3. *Asculta inima*: metadate și diagrama lingvistică

4.2.6. Dacă ne oprim puțin asupra propoziției-eșantion ca răspuns la interogarea-impuls „a asculta inima”, observăm că putem întâmpina unele dificultăți dacă dorim să stabilim sensul pe care îl are sintagma dată în enunțul „Două feluri de **a asculta inima**....” (vezi infra). Pe de o parte, sintagma poate avea sensul propriu, încadrabil limbajului medical, de „a asculta (bătăile) inima (inimii)”, pe de altă parte, poate fi vorba de sensul figurat pe care îl are lexemul *inimă*: „sediu al sentimentelor umane”, deci, sintagma e posibil să semnifice „a răspunde unei chemări sentimentale”. În plus, trebuie să subliniem și faptul că nu putem să spunem cu precizie care este sensul sintagmei, chit că avem acces și la contextul lărgit:

> […] copilului este marcată și de sincretism, adică de tendința de a judeca pornind de la concluziile altora. Aceasta face din copil o persoană naivă în aparență, iar din partenerul sexual foarte tânăr un partener în aparență naiv. Două feluri de **a asculta inima**... Deunăzi vorbeam cu o domnișoară de șaptesprezece ani despre o pățanie de-a ei cu un doctor. Doctorul, văzând că are o sumedenie de probleme neclare și nu tocmai severe, s-a decis la un moment dat să-i asculte…

4.2.7. Sesizând această situație neclară, curiozitatea ne împinge să ne reîntoarcem la ocurențele anterioare (7 e-ocurențe) ale sintagmei „asculta inima”. Astfel, ne oprim asupra primei recurențe:

(1) [...] doar o moarte mai blândă despre iubire numai de bine în amurgul făcut pumn plânge o metaforă nenuntită nu-ți voi spune cuvintele care fac luna să descrească un înger mai trece prin ochii mei abia șoptit așa cum s-ar **asculta inima** mea de către inima mea când una din ele nu bate apa degustă grafica albă a norilor vântul prin valuri un strabism al durerii pierzi amintirea mea ca pe o floare căzută de la butonieră pe canale venețiene când mor pescărușii de.

În secțiunea metadate, ni se precizează că fragmentul (1) aparține Violetei Deminescu, extras dintr-un text intitulat *Călătorie de nuntă* și că se poate accesa la un anumit link: „NUNTĂ CĂLĂTORIE a VIOLETA DEMINESCU în ediția nr. 860 din 09 mai 2013 de către http://confluente.ro/Calatorie_de_nunta_violeta_deminescu_13681 21297.html".

În continuare, am procedat la identificarea textului la linkul specificat, însă aflarea acestuia nu a fost posibilă, deși, ajunși la pagina respectivă, am introdus în zona de căutare și aceste sintagme: *Violeta Deminescu*, *Călătorie de nuntă*. Totuși, am reținut faptul că pagina aceasta http://confluente.ro/ reprezintă un blog pe care sunt postate texte din domenii foarte diverse, având o componentă socială accentuată, conținând știri despre împrejurările economico-sociale cu impact imediat, dar și articole de tip lifestyle-magazin.

Mai departe, am luat o parte a fragmentului (1) și l-am căutat cu motorul GOOGLE. Aici, primele două intrări ne trimiteau spre corpusul CoRoLa (platforma KorAP), iar cea de-a treia spre blogul autoarei textului. Am selectat cea de-a treia variantă (http://violetademinescu.blogspot.com/2013/05/) și, astfel, am ajuns la fragmentul căutat (1), vizualizând textul în întregime. Prima constatare importantă este că fragmentul (1) face parte dintr-un text poetic ce are versuri albe, fapt ce nu putea fi stabilit doar vizualizând eșantionul platformei. Această nouă realitate textuală contribuie la descifrarea sensului sintagmei „ascultă inima", adică a înțelegerii sale efective ca exprimare figurată. Apoi, prin corespondența datei la care apare textul (9 mai 2013) din blog și din secțiunea metadate a platformei avem confirmarea că este vorba despre același text.

Următoarele două ocurențe ale sintagmei „asculta inima" sunt expuse în fragmentele (2), (3), extrase de pe același blog (http://confluente.ro/). Și în cazul acestora nu se mai pot identifica textele la httpurile menționate pe platformă, însă sensul sintagmei poate fi determinat cu ușurință din fragmentele-eșantion; la (2), avem un sens direct, iar la (3), un sens figurat:

(2) [...] Pe vremuri, în România, puteam cel mult ***asculta inima*** celui nenăscut cu o pâlnie metalică după patru-cinci luni. (…). (CÂTEVA NOȚIUNI DE BAZĂ DESPRE VENIREA PE LUME de OCTAVIAN CURPAȘ în ediția nr. 262 din 19 septembrie 2011 de către http://confluente.ro/Cteva_notiuni_de_baza_despre_future _pe_lume_.html);

(3) [...] nu avem destul timp? De ce nu mai avem puterea și voința de-a ne opri pentru o clipă ca să ne analizăm mai serios și mai temeinic cursul desfășurării vieților noastre?

> Oare este atât de devastator să începem prin a ne ***asculta inima*** mai atent*?* (…). (DEZAMĂGIRI ȘI ÎMPLINIRI ÎN PLANUL SPIRITUAL! de la MARIANA DUMITRESCU în ediția nr. 1256 din 09 iunie 2014 de către http://confluente.ro/Mariana_dumitrescu_1402311922.html).

A patra ocurență (4) nu este însoțită la secțiunea Metadate decât de titlul textului din care este extras fragmentul, anul și autorul acestuia, cu toate că introducerea titlului și autorului pe motorul GOOGLE duce la identificarea precisă a linkului (https://www.dcnews.ro/ce-spune-forma-sanilor-despre-o-femeie_483831.html), unde putem să stabilim și tipul textului: lifestyle-magazin. O precizare deosebit de importantă este că textul apare, la linkul inițial, fără diacritice, iar, pe platformă, apare, ca în majoritatea cazurilor, cu diacritice, excepție făcând chiar sintagma analizată, fapt ce are ca efect schimbarea numărului de ocurențe, după cum vom vedea mai jos. De asemenea, și acest fragment permite deslușirea sensului (sens figurat):

> (4) [...] mereu în centrul atenției și știi cum să faci față acestui gen de situație. Îți place să seduci și să fii sedusă, să dai și să primești atenție. Nu-ți plac nici rutină, nici banalitatea, nici oamenii care nu-și ***asculta inima***. Mottoul vieții tale: „Love is all we need. – Dacă dragoste nu e, nimic nu e".

A cincea ocurență (5) are doar următoarele mențiuni că este un text literar imaginativ și că este publicat, fără a fi precizate alte metadate precum autorul, titlul etc.

> (5) [...] Bătrânul era mort când l-au adus înăuntru și, în timp ce doctorul îi ***asculta inima*** cu o chestie pe care și-o băgase-n urechi, am auzit o împușcătură afară, asta însemnând că l-au omorât pe Gilford. M-am întins lângă bătrân când au cărat targa la spital și m-am ținut bine de.

Apelăm, din nou, la GOOGLE și reușim să identificăm un fragment-sursă, aproape identic cu cel din platforma analizată, fiind vorba despre un eșantion din textul literar *Bătrânul* de E. Hemingway, tradus în limba română. Odată cu acest fapt se ridică o problemă intens dezbătută în studiile recente de specialitate din spațiul occidental în care se utilizează metoda corpusului, referitoare la faptul că unii dintre cercetători consideră că textele traduse nu ar putea să formeze un corpus reprezentativ pentru limba traducerii, ci doar un corpus reprezentativ al evidențelor traductive, al particularităților traductive etc. Ca urmare, în accepțiunea acestora, digitalizarea unei limbii trebuie să însemne crearea unui corpus de referință al limbii date în mod separat de corpusul de texte traduse în acea limbă (*cf*. Baker 1995, Olohan 2002). De pildă, în limba engleză există *BNC* (British National Corpus) și *TEC* (Translational English Corpus) (idem).

Revenind la ocurențele sintagmatice cu lexemul-cheie „inimă", (6) face parte dintr-un text medical în limba română *Radio-oncologia cancerului genital feminin*, scris de Eduard Bild[1]. Sintagma „asculta inima" are un sens propriu:

[1] Renumit oncolog român.

(6) [...] În continuare, bolnavul este culcat pe spate, trecându-se la examinarea sistemului cardio- vascular: – se palpează vârful cordului; – se **asculta inima** la vârf, în focarul pulmonar și aortic (…).

Ultima ocurență este cea prezentată la subpunctul **4.2.6.**, care reprezenta răspunsul platformei la o formă de dicționar a verbului din sintagma supusă analizei noastre și care punea probleme în identificarea sensului propriu sau figurat al întrebuințării.

4.2.8. La o nouă căutare pe platforma proiectului CoRoLa, dar, de data aceasta, folosind forma flexionară „ascultă inima", regăsim tot 7 ocurențe (http://89.38.230.10 :5555/?q=ascult%C4%83+inima&collection=&ql=poliqarp). Primele 2 ocurențe se află, de fapt, în același fragment. Redau eșantionul în care se află sintagma analizată: „Apoi îl așează la orizontală, îi **ascultă inima**, îi luă pulsul (FRAGMENT DIN NUVELA RASCRUCEA DESTINULUI de la VASILICA ILIE în ediția nr. 222 din 10 august 2011 de către http://confluente.ro/Fragment_din_nuvela_rascrucea_destin ului_.html)". A treia ocurență nu este însoțită de multe date standard, doar se specifică faptul că este un fragment literar: „Îmi **ascultă inima** și plămânii, iar capul chel i se înclină pe gâtul lung precum capul unui brontozaur gustând frunze". A patra ocurență apare într-un fragment literar ce aparține lui G. Călinescu, fiind prezentă în romanul Enigma Otiliei: „Făcu o auscultație sumară, palpă și percută ficatul, **ascultă inima**". Următoarea ocurență este prezentă într-un fragment literar tradus, din romanul *Ultima iubire a președintelui* de Andrei Kurkov (remarcăm că se precizează și traducătorul: Antoaneta Olteanu): „Controlul medical trecu destul de repede. (…) După ce **ascultă inima**, dădu din cap satisfăcut.". A șasea ocurență apare în fragmentul-eșantion din romanul *Celsius: 41,1* de Victor Cojocaru: „Doctorul vârstnic e din nou lângă mine și îmi **ascultă inima**". Ultima ocurență aparține unui fragment de text folcloric în versuri „Dragă mi-i frunza, iarba, / Că-mi **ascultă inima**". Remarcăm faptul că de data aceasta se indică prezența unor versuri prin folosirea barei oblice. Cu excepția ultimei ocurențe, în toate celelalte exemple-eșantion, sintagma „ascultă inima" are sensul propriu.

4.2.9. Mai trebuie să menționăm că la alte chestionări ale platformei cu aceeași sintagmă dar cu diverse flexiuni vom întâlni alte e-ocurențe: „ascult inima": 12 e-ocurențe (http://89.38.230.10:5555/?q=ascult+inima&ql=poliqarp); „ascuți inima": 10 e-ocurențe (http://89.38.230.10:5555/?q=ascul%C8%9Bi+inima&ql=poliqarp); „ascultau inima": 1 e-ocurență (http://89.38.230.10:5555/?q=ascultau+inima&ql=poliqarp); „ascultăm inima": 1 e-ocurență (http://89.38.230.10:5555/?q=ascult%C4%83m+inima& ql=poliqarp); „ascultați inima": 2 e-ocurențe (http://89.38.230.10:5555/?q=asculta%C8%9B i+inima&ql=poliqarp); „ascultând inima": 1 e-ocurență (http://89.38.230.10:5555/?q=ascu lt%C3%A2nd+inima&ql=poliqarp). În final, însumând toate prezențele electronice, sub diverse forme flexionare, obținem 41 de e-ocurențe. Trebuie să spunem că această chestionare, cantitativă îndeosebi, ne-a făcut să remarcăm absența unor forme flexionare ale verbului „a asculta" din sintagma supusă atenției precum formele de perfectul simplu, de mai mult ca perfect sau de viitor, fapt ce poate fi interpretat cu ajutorul unor factori intra- și extralingvistici. De asemenea, nici îndemnul „ascultă-ți

inima!" nu este prezent în acest corpus (http://89.38.230.10:5555/?q=ascult%C4%83-%C8%9Bi+inima&ql=poliqarp). Într-un alt studiu, se impune interpretarea acestor observații.

La selectarea butonului pentru a identifica lexemele similare, analogice pentru cuvântul „inimă" (http://89.38.230.23/word_embeddings/index.php?similarity_w=inima&do=similarity), apar:

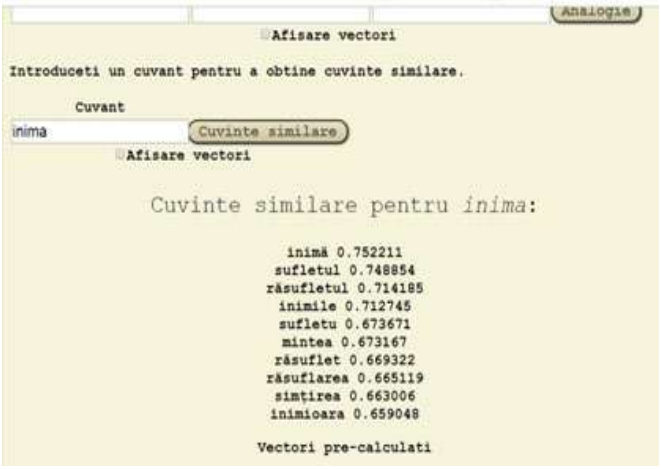


Fig. 3. *Inimă*: e-sinonime și e-cuvinte similare

4.4. În e-corpusul oral al proiectului CoRoLa, lexemul „inimă", cu variantele „inima", „inimii", „inimi", „inimilor" are 106 e-ocurențe, dispuse astfel:

36 de e-ocurențe: http://89.38.230.23/corola_sound_search/index.php?search_type=0&search=inim%C4%83&search2_type=0&search2=&start=0&count=20&show_word=on&context=5;

60 de e-ocurențe: http://89.38.230.23/corola_sound_search/index.php?start=20&count=20&search=inima&search_type=0&search2_type=0&search2=&show_word=on&context=5

9 e-ocurențe: http://89.38.230.23/corola_sound_search/index.php?search_type=0&search=inimii&search2_type=0&search2=&start=0&count=20&show_word=on&context=5;

1 e-ocurență: http://89.38.230.23/corola_sound_search/index.php?search_type=0&search=inimi&search2_type=0&search2=&start=0&count=20&show_word=on&context=5.

5. Concluzii

Corpusul electronic poate oferi varii date și informații relevante pentru o limbă, care să ofere un suport real cercetărilor din diverse domenii. Iar, dacă există segmente lingvistice importante care nu pot fi evidențiate cu ajutorul lingvisticii corpusului, atunci se poate apela la metode conjugate de analiză.

În era digitalizării, munca întreprinsă de cercetătorii din zona prelucrării limbajului natural și a lingvisticii computaționale este deosebit de însemnată, mai ales

că s-a reușit, în timp relativ scurt, să se facă pași importanți în informatizarea limbii române scrise și vorbite, îndeosebi în format nedialectal, oferindu-se suport pentru viitoarele înregistrări.

Referințe bibliografice

Baker, Mona. 1995. *Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research*, in „Target", 7(2), p. 223-243.

Barbu Mititelu, Verginica, Tufiș, Dan, Irimia, Elena. 2018. *The Reference Corpus of the Contemporary Romanian Language (CoRoLa)*, in „Proceedings of LREC", p. 1178-1185.

Cherata, Sanda, Mihăescu, Manuela. 2008. *Modele formale de reprezentare a informaţiilor lexicale şi terminologice în Proiectul SIASTRO*, in „Dacoromania", serie nouă, XIII (2), p. 151-169.

Chirilă, Adina, Țâra, George Bogdan. 2013. *Opțiuni și constrîngeri lexico-semantice în traducerile textului biblic*, in Emanuel Gafton, Sorin Guia, Ioan Milică (ed.), „Perspective asupra textului și discursului religios", Iași: EUAIC, p. 111-123.

Cosma, R., Cristea, D., Kupietz, M., Tufiș, D., Witt, A. 2016. *DRuKoLA – Towards Contrastive German-Romanian Research based on Comparable Corpora*, in „Proceedings of LREC", p. 28-32.

Ion, R., Irimia, E., Ștefănescu, D., Tufiș, D. 2012. *ROMBAC: The Romanian Balanced Annotated Corpus*, in „Proceedings of LREC", p. 339-344.

Irimia, Elena, Barbu Mititelu, Verginica. 2015. *RACAI-RoTb: nucleu de corpus de limbă română adnotat sintactic cu relaţii de dependenţă*, in „Revista Română de Interacţiune Om-Calculator", 8 (2), p. 101-120.

Mîrzea-Vasile, Carmen. 2017. *Corpusurile de limbă română şi importanţa lor în realizarea de materiale didactice pentru limba română ca limbă străină*, in „Romanian Studies Today", I, p. 74-95.

Olohan, M. 2002. *Corpus Linguistics and Translation Studies: Interaction and Reaction*, in „Linguistica Antverpiensia", 1, p. 419-429.

Păiș, V., Tufiș, D. 2018. *Computing Distributed Representations of Words using the CoRoLa Corpus*, in „Proceedings of the Romanian Academy", Series A, 19(2), p. 403-409.

Tămâianu-Morita, Emma, Cherata, Sanda, Vîlcu, Cornel. 2006-2007. *Analiza sintagmatică a textelor româneşti prin mijloace informatice: Proiectul SIASTRO*, in „Dacoromania", serie nouă, XI-XII, p. 77-87.

Tămâianu-Morita, Emma. 2008. *Tipologia sintagmelor în modelul D. D. Draşoveanu. Posibile aplicaţii în proiectul SIASTRO*, in „Dacoromania", serie nouă, XIII, p. 137-150.

Tufiș, D. 2008. *Ro-WordNet: ontologie lexicală pentru limba română*, in „Academica", XVIII (208-209), p. 30-34.

Tufiş, D., Barbu, E., Mititelu, V., Ion, R., Bozianu, L. 2004a. *The Romanian Wordnet*, in Tufiş, D. (ed.) „Romanian Journal on Information Science and Technology. Special Issue on BalkaNet", vol. 7 (2-3), p. 107-124.

Tufiş, D., Cristea, D. 2002. *Methodological Issues in Building the Romanian Wordnet and Consistency Checks in Balkanet*, in „Proceedings of LREC 2002 Workshop on Wordnet Structures and Standardization", p. 35-41.

Tufiş, D., Cristea, D., Stamou, S. 2004b. *BalkaNet: Aims, Methods, Results and Perspectives: A General Overview*, in Tufiş, D. (ed.) „Romanian Journal on Information Science and Technology. Special Issue on BalkaNet", Romanian Academy, vol. 7 (2-3), p. 9-43.

Tufiș, Dan. 2018. *CoRoLa Primul corpus computațional de referință pentru limba română contemporană*, in „Market Watch", nr. 205, p. 28-29.

Vîlcu, C. 2008. *Preliminarii teoretice la analiza gramaticală în proiectul SIASTRO: Nivelul sintagmatic*, in „Dacoromania", serie nouă, XIII, nr. 2, p. 117-126.

Webografie

http://media.lit.uaic.ro/?page_id=3914, ultima accesare 15 dec. 2019.
http://www.corola.racai.ro, ultima accesare 19 dec. 2019.
http://www.phobos.ro/roric/, ultima accesare 15 dec. 2019.
http://www.racai.ro/p/robin/rapoarte/ROBIN_Raport_Etapa-I-2018.pdf, ultima accesare 15 dec. 2019.

Gabriela GLĂVAN
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Înstrăinare și refuz. Evadări din provincia Hertei Müller

Abstract: (*Estragement and Denial. Escaping Herta Müller's Province*) I intend to explore the specific ways in which fiction projects and contextualizes the complex issue of the homeland in some of Herta Müller best known works. I also aim to integrate this issue in an analytical process that correlates memory, trauma and nostalgia, understood as fundamental identity components. Herta Müller relies in her fictions, to a rather significant extent, on biographical elements, and she often revisit in their writing, in various forms and contexts, her Romanian homeland, the Banat.

Keywords: *alienation, fleeing the country, communism, persecution, Eastern European literature*

Rezumat: În prezenta lucrare voi încerca să explorez modalitățile specifice prin care Herta Müller proiectează și contextualizează în ficțiune problematica dificilă și complexă a apartenenței la o patrie. De asemenea voi încerca să integrez aceste aspecte într-un proces analitic ce reunește puncte de vedere și perspective vizând memoria și trauma, înțelese ca elemente identitare fundamentale. Herta Müller structurează în scrierile sale, pe spații extinse, relatări ancorate biografic, conturând, în maniere diverse, geografia imaginară a satului său natal și a regiunii Banatului.

Cuvinte-cheie: *alienare*, *fuga din țară*, *comunism*, *persecuție*, *literatura est-europeană*

Așa cum scriitoarea a accentuat în numeroase intervenții din presa culturală, reperele biografice ale Hertei Müller au reprezentat veritabile ancore ce susțin universul imaginar, tragic și marcat de numeroase fracturi, din romanele sale. Existența sa în comunism, legăturile cu scriitorii din Aktionsgruppe Banat, persecuția de către Securitate, apoi emigrarea în Occident sunt bornele unui parcurs marcat de o conexiune fundamentală, paradoxală și tensionată, cu teritoriul natal – România și, în mod particular, regiunea Banatului. Studiul de față își propune să exploreze modul în care se conturează, pe un fundal marcat de un sentiment progresiv al alienării, dorința evadării nu doar dintr-o țară aflată sub dictatură, ci și dintr-o provincie contaminată de divergențe etnice nerezolvate și de un trecut imposibil de depășit. În ultimul deceniu al dictaturii lui Ceaușescu, fantezia colectivă a fugii din țară dobândește proporțiile unui veritabil ideal, pentru majoritatea populației imposibil de atins. Herta Müller problematizează într-o manieră aparte acest aspect important al vieții din România comunistă, plasându-l pe orbita unei insurmontabile stări de alienare. Cu toate acestea, etnicii germani beneficiau de un regim aparte al emigrării, ca *Aussiedler*, având statut de „repatriaţi", regim ale cărui mecanisme nevăzute scriitoarea nu se sfiește să le demaște într-unul dintre volumele sale de dialoguri:

> România cu nenumăratele și nefericitele ei povești ale unor fugari – toți voiau să părăsească țara. Dar pentru minoritatea germană exista o formulă magică: <reîntregirea familiei>. Sub acest nume statul îi vindea pe germanii din România fixând un preț pe cap de om și obținând venituri considerabile în devize. Iar în țară funcționarii primeau în schimbul pașapoartelor sume mari drept mită. A apărut o industrie informală a emigrărilor, un sistem de puncte de contact cu totul ascunse sau semilegale, unde pentru bani mulți puteai ajunge mai în față pe lista de emigrare. Căci nu existau reguli precise, pentru unele familii așteptarea pașapoartelor putea dura și cincisprezece sau douăzeci de ani. (Müller 2016, 162).

Cu toate acestea, când ea însăși este pusă în fața situației concrete de a emigra, scriitoarea alege să declare, în formularul-cerere, motivele reale ale dorinței sale de a părăsi România comunistă, refuzând să apeleze la factorul etnic, ce i-ar fi permis „reîntregirea familiei”:

> Ca toți din grupul de prieteni nu voiam reîntregirea familiei, rubricile din formulare n-aveau nimic de-a face cu motivele noastre de a pleca din țară. În formulare era vorba exclusiv de rubedenii, de mătuși și unchi din Germania. Iar cu litere mărunte scria că, dacă la întrebări nu se răspunde exact și conform cu adevărul, cererea își pierde valabilitatea. Toți am tăiat întrebările și fiecare a trecut drept răspuns propriile sale motive pentru emigrare: persecuțiile Securității, interogatoriile, perchezițiile la domiciliu, darea afară din fabrică, concedieri din mai multe școli pe motiv de individualism și de lipsă a conștiinței socialiste, cenzură și interdicție de publicare, ș.a.m.d. Apoi am predat formularele. Am luat totul în calcul: că formularele vor fi declarate nevalabile, sau că vor fi considerate o provocare și că ne vor intenta proces, sau că nu le va păsa și că vom putea totuși să plecăm, fiindcă vor să scape de noi – așa cum știam din interogatoriile mele: „Pleacă odată în mocirla capitalistă, că acolo ți-e locul!” (Müller 2016, 162).

Dislocarea și imposibilitatea găsirii unui „acasă” veritabil par a fi constante ale unui destin ce nu-și găsește, în nicio formulă posibilă, coagularea. Emigrarea, împlinirea unei dorințe ce părea ultimă, pentru care niciun preț nu era prea mare și niciun risc nu părea hazardat, se dovedește, în ficțiunile lui Müller, doar o etapă într-un proces imprevizibil, al cărui final nu poate fi anticipat. Protagoniștii săi, dezrădăcinați, dislocați, eșuează în a-și găsi locul. *Patria* nu este nici în Banatul lăsat în urmă în speranța unei vieți libere, nici în Germania, unde sentimentul înstrăinării devine copleșitor. Așa cum observă Orsolya Nagy-Szilveszter, incertitudinea identitară și sentimentul neapartenenței persistă, cu toate obstacolele înfruntate:

> Multe dintre personajele importante ale romanelor Hertei Müller sunt etnici germani, care părăsesc România pentru a se întoarce în patria strămoşilor lor. Dar când sosesc în Germania, ei nu găsesc, aşa cum se aşteptau, o nouă casă, ci trec printr-un nou proces de căutare. [...] Şvabii bănăţeni, care s-au luptat mai bine de două secole să-şi păstreze identitatea, se trezesc într-o situaţie ciudată: în

momentul întoarcerii lor în vechea patrie sunt consideraţi străini. (Nagy-Szilveszter 2011, 237).

Interogațiile privitoare la problema patriei și la cea a apartenenței sunt transferate de fapt, printr-un flux continuu, din biografia scriitoarei în materia narativă, în angrenajele existențiale ale personajelor sale ficționale. Fragilitatea apartenențelor trebuie corelată, în cazul acestei scriitoare, „fragilității ficțiunii" (Rogobete 2019, 35). Patria, comunitatea, alteritatea sunt impregnate de un sentiment perpetuu al distanței, mereu acutizat de imposibilitatea apartenenței. În cele mai îndepărtate amintiri ale scriitoarei, despre care mărturisește în volumul de convorbiri cu Angelika Klammer, această sincopă este observabilă la toate nivelurile, începând cu cel familial:

Nu mi se citea absolut nimic pe față. Nimănui nu i se citea ceva pe față. Când afară se-ntuneca veneau cu toții la masă, la cină. Mâncam și nimeni nu-l întreba pe celălalt cum își petrecuse ziua. Fiecare-și târa după sine secretele. Eram sigură că fiecare-i trist din creștet până-n tălpi, că fiecare are gheare-n inimă și că se împotrivește, dar numai înlăuntrul lui ca să nu se vadă. Credeam că această tristețe rurală îi stăpânește pe toți, că e egal distribuită peste toate. Că nu i te poți sustrage. (Müller 2016, 12).

Aceste coordonate ale alienării, traversând deopotrivă biografia și ficțiunea, asediază și erodează legăturile dintre individ și comunitate, generând o tensiune ce va lua forme neașteptate, precum în romanul *Omul e un mare fazan pe lume*. Aici, atât preotul cât și milițianul, figuri proeminente cu rol protector în spațiul colectiv, vor abuza de poziția lor privilegiată și o vor obliga pe tânăra educatoare Amalie să se prostitueze pentru a ușura plecarea din țară a familiei sale. Acceptul tinerei femei confirmă, într-un anume sens, aderența comunității șvăbești la fantezia colectivă a fugii din țară, cu tot statutul privilegiat de care comunitatea, aparent, se bucură. Dorința de a pleca din țară pare, așadar, mai puternică decât strategiile opresive ale autorității totalitare comuniste din România acelor ani. Această chemare are un efect transformator masiv nu doar la nivel individual, ci și comunitar. *Omul este un mare fazan pe lume* detaliază, prin intermediul eforturilor morarului Windisch de a emigra cu toată familia sa, destrămarea comunității șvăbești din Banat, despre care Herta Müller a mai scris, remarcabil, și în romanul său de debut, *Ținuturile joase*. Lumea închisă a provinciei se încheagă în jurul unor deziderate și repere ușor identificabile în spațiul colectiv, iar în această lume aflată în criză proiectul colectiv pare a fi emigrarea în Germania Federală. Sentimentul sfârșitului e accentuat și din perspectivă istorică – emigrarea șvabilor bănățeni a început în anii '70, iar depopularea semnificativă a satelor în care aceștia se stabiliseră (cu o imagine de sine pozitivă și o poziție-model în ochii majorității) a atins un punct maximal în ultimul deceniu de dictatură ceaușistă.

Numeroase intervenții teoretice au interogat îndeaproape aspectele complexe ale relaționării cu un trecut marcat de traumă, iar trecutul revelat în opera Hertei Müller se conturează ca un întreg continent al traumei și alienării. Cu toate acestea, ruptura de patria natală, plecarea din țară și căutarea unui alt „acasă" sunt aspecte dificil de analizat

și încadrat în contextele romanelor Hertei Müller. Într-un capitol introductiv din masivul compendiu dedicat problematicii literaturii exilului din Europa Centrală și de Est, John Neubauer remarcă o serie de trăsături ce definesc statutul celor ce aleg să părăsească țara în perioada comunistă. Criticul îi plasează pe aceștia în spectrul foarte vast al exilului voluntar:

> În Europa Centrală și de Est, în secolul douăzeci, exilul a însemnat de obicei o plecare bazată pe motive personale, sau, ocazional, o plecare forțată din țara natală sau din spațiul obișnuit în care cineva locuia, din cauza unei amenințări la adresa libertății persoanei sau a unei supraviețuiri demne a acesteia, cauzată de fenomene precum un arest iminent, o sentință, muncă silnică sau chiar exterminare. Plecarea era, pentru un timp nedeterminat, ireversibilă. (Neubauer, Török 2009, 8).

Deși vorbește, în numeroase ocazii, despre modul în care dorința de a pleca din țară a modelat atât destinul multora dintre conaționalii săi, cât și pe al său propriu, Müller nu ezită să amplifice ideea că, deși ar fi putut emigra mai ușor, a refuzat să o facă, deoarece s-a simțit obligată să părăsească România din cauza persecuției politice. Într-un climat de supunere aproape totală, în care teama de represalii instaurase o tăcere imposibil de tulburat, scriitoarea de origine germană era considerată o amenințare la adresa ordinii interne. Pentru ea, statutul de emigrant politic reflectă fidel și corect relația dramatică pe care a avut-o cu propriul trecut. Se impune aici o observație, notată adesea de cercetătorii literaturii exilului și, cu precădere, ai scriitorilor exilați ce au păstrat legături importante cu țările lor de origine. Despre aceștia, Carine M. Mardorossian observă că:

> În aproximativ ultimul deceniu unii scriitori postcoloniali din exil şi-au reconfigurat identitatea respingând statutul de exilat în favoarea aceluia de migrant. […] Scriitorii exilaţi, de exemplu, sunt adesea consideraţi ca fiind mai bine înzestraţi pentru a furniza o perspectivă „obiectivă" — asupra celor două lumi între care pendulează, graţie înstrăinării lor. [...] Statutul lor „privilegiat" — de intermediari, de mediatori între două culturi, devine astfel argumentul cheie care justifică interpretarea şi elaborează o logică binară între un „aici" — alienant şi un „acasă" — idealizat. (Mardorossian 2002, 15-16).

Relația dificilă a Hertei Müller cu trecutul ei românesc a ajuns obiectul unei dezbateri intense după ce scriitoarei i-a fost decernat premiul Nobel pentru literatură în 2009. Discuțiile cele mai aprinse s-au concentrat în jurul argumentelor referitoare la apartenența culturală a acesteia, mai precis la posibila ei includere într-o paradigmă extinsă a culturii române. Radu Pavel Gheo analizează excelent această fractură identitară în volumul său dedicat literaturii lui Andrei Codrescu și a Hertei Müller (Radu 2017), urmărind firul argumentelor venite de la un număr semnificativ de critici literari, analiști culturali, teoreticieni, fiecare încercând să identifice în ce măsură scriitoarea germană de origine română poate fi așezată într-un palier anume al culturii române. Până în acel moment, Müller nu fusese inclusă în nicio lucrare istoriografică majoră dedicată literaturii române contemporane, iar foarte puține dintre cărțile sale

fuseseră traduse și publicate în România, deși debutul său, cu romanul *Ținuturile joase*, avusese loc în țară, în 1982. În ciuda interesului masiv față de biografia și opera sa Müller a rămas sceptică și distantă față de posibilitatea de a dezvolta o legătură mai strânsă cu spațiul cultural românesc. Dubla sa apartenență a reprezentat o sursă majoră de creativitate, dar și de alienare și suferință, după cum adesea mărturisește. În dialogul public pe care l-a avut cu scriitorul Gabriel Liiceanu, în 2010, la Ateneul Român, Müller exprimă în termeni fără echivoc această dramatică neputință de a alege o altă cale decât cea a scrisului:

> Eu nu am altă cale decât să scriu. Dacă n-aş vrea să scriu despre asta, nu ar trebui să scriu. Nu trebuie să scrii, de ce să scrii? Sunt atâtea cărţi pe lume, nimeni nu le poate citi pe toate... Nu aşteaptă nimeni o carte în plus. Dacă nu ar trebui să fac pentru mine toate astea – ca să mă pot ţine pe mine în mână – nu aş face-o. Eu nu vreau să fiu scriitor. Nu acesta e motivul pentru care scriu. Nu am încotro. Şi nu eu am ales. Eu nu mi-am ales viaţa pe care am trăit-o în România, nu mi-am dorit-o. În fiecare secundă îmi spun că aş fi preferat să nu scriu niciodată nici un cuvânt. Aş fi vrut să am altă meserie, să fac altceva în viaţă şi să nu mi se fi întâmplat ceea ce mi s-a întâmplat. Asta e. Şi dacă n-o să mai trebuiască să-mi fac ordine în mine, n-o să mai scriu. Sper să vină clipa aceea. (Müller 2010).

Dubla înstrăinare a scriitoarei, de comunitatea șvabilor în care s-a născut și de România, în care era supravegheată de Securitate și persecutată, devine evidentă încă din romanul de debut, găsindu-și punctul maximal în *Animalul inimii*. În mărturisirile din *Patria mea....*, scriitoarea detaliază exasperarea cotidiană din comunism, sentimentul neputinței sufocante și incapacitatea de a mai tolera lipsa de reacție a semenilor la abuzurile absurde ale dictaturii lui Ceaușescu:

> Nu voiam să admit că Ceaușescu și clanul său ocupaseră întreaga țară. Ticăloșia cu care acest regim ne covârșise era înspăimântătoare. Chiar și o ideologie mai potolită, care n-are nevoie de cultul personalității concentrând totul în persoana lui Ceaușescu erau o obscenitate. Nu mai suportam. Deschideam televizorul și, văzând fața dictatorului mă cutremuram și de fiecare dată mă apuca plânsul. Stăteam în stația de autobuz și de fiecare dată aveam senzația că voi începe să țip tare. Urcam în autobuz și mă gândeam că va trebui acum să-i întreb cu voce tare pe oameni cum de mai rabdă toate astea. Mă forțam să n-o fac. Știam că ajunsesem într-un punct de unde asta nu va mai dura mult, că era cu nervi așa de întinși că o voi face în curând. Și să intru la închisoare pentru așa ceva? (Müller 2016, 161).

Patria și dictatorul se confundă într-un tot indisolubil în imaginarul colectiv, acesta fiind unul dintre scopurile vădite ale propagandei comuniste, în al cărei arsenal ideologic noțiunile generice precum țara, patria, istoria, neamul, poporul, se intersectau, în grade diferite de identificare, cu persoana lui Ceaușescu și, tot mai des în deceniul al nouălea, cu cea a Elenei Ceaușescu (vezi Radu 2017). Tânăra educatoare Amalie,

vorbindu-le copiilor despre patrie, sintetizează, într-o formulă cât se poate de clară, această stare de fapt:

> Amalie arată înspre hartă: — Aceasta este patria noastră, continuă ea, căutând cu vârful degetului punctele negre de pe hartă. Acestea sunt oraşele patriei noastre. Oraşele sunt camerele casei acesteia mari, ale ţării noastre. În casele noastre locuiesc taţii şi mamele noastre. Ei sunt părinţii noştri. Fiecare copil are părinţii lui. La fel ca tatăl nostru din casa în care locuim, tovarăşul Nicolae Ceauşescu este tatăl ţării noastre. Şi la fel ca mama noastră din casa în care locuim, tovarăşa Elena Ceauşescu este mama ţării noastre. Tovarăşul Nicolae Ceauşescu este tatăl tuturor copiilor. Iar tovarăşa Elena Ceauşescu este mama tuturor copiilor. (Müller 2011, 87).

Conflictul pare a avea un rol central, de veritabilă forță dinamică, în opera Hertei Müller, generând o structură concentrică, focalizând ținutul natal al Nițchidorfului și trecutul dificil al familiei. Romanele ce pot fi reunite într-un prim cerc al problematicilor identitare, așa cum le desfășoară scriitoarea, sunt *Ținuturile joase*, *Tango apăsător* și *Omul este un mare fazan pe lume*, toate dezvăluind viața comunității șvabilor din Banat sub comunism.

În *Ținuturile joase*, Müller revelează corupția morală, violența și indiferența ce contaminează toate relațiile din interiorul satului-enclavă. Proza demitizează sever buna imagine de sine pe care șvabii și-au construit-o (cu susținerea deschisă a majorității), expunând ritualuri aproape barbare și practici nedemne, rușinoase. Nu există loc pentru idealizări idilice, tonul aspru instaurând un regim realist ce expune într-o lumină crudă trecutul unei comunități incapabile să-l recunoască și să se căiască pentru greșelile sale, dintre care cea mai evidentă este solidarizarea cu ideologia nazistă în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. *Ținuturile joase* poate fi citit și ca declarația unei separări voite de o comunitate ce nu-și poate depăși inerția și conformismul, atent voalate de o ipocrizie ubicuă. Dacă, așa cum scriitoarea mărturisea cu alte ocazii, copilăria și adolescența și le-a petrecut în tăcere, din cauza izolării lingvistice a comunității în care a crescut, odată cu romanul de debut, Müller începe să afirme adevăruri inconfortabile. Ruptura de ținutul natal și de oamenii săi e enunțată printr-un context hiperbolic, într-o povestire cu titlu sugestiv – *Discurs la înmormântare*. Într-o scenă suprarealistă, protagonista, un alter-ego al scriitoarei, asistă la slujba funerară a tatălui său, în cadrul căreia acesta este denunțat public de către săteni ca asasin, violator și adulter. Când este provocată să vorbească, deoarece nu se poate conforma, tânăra fată este acuzată, primind și un verdict prin care e condamnată la moarte: „Suntem mândri de comunitatea noastră. Suntem destoinici şi asta ne scapă de la pieire. Nu ne lăsăm insultaţi, a spus el. Nu ne lăsăm defăimaţi. În numele comunității noastre germane, te condamnăm la moarte” (Müller 2012, 10).

Cartea a provocat un scandal imens în satul natal al scriitoarei, aceasta fiind considerată o trădătoare de către șvabii din Nițchidorf. Din această perspectivă, patria natală poate fi citită așa cum a făcut-o Thomas Cooper:

> Dacă figura exilatului este construită în acord cu ideea cu patria este o etno-cultură unificată, *Ţinuturile joase* al Hertei Müller tulbură acest proces prin faptul că dezvăluie că această identitate este o narațiune articulată pe negarea trecutului, intoleranță față de diferit și o fragilă împletire între obiceiuri sociale și limbă. (Cooper în Neubauer 2009, 479).

Animalul inimii, publicat în 1994, este probabil cea mai densă elegie despre înstrăinare din toată opera Hertei Müller, îmbinând un ton poetic cu accente suprarealiste și o perspectivă sumbră asupra vieții în România comunistă. Tot aici, scriitoarea dovedește, ca în niciuna dintre celelalte scrieri ale sale, „centralitatea singurătății" (Haines in Brandt 2013, 82), pe care o conectează puterii totalitare. Romanul are ca protagoniști un grup de patru studenți șvabi, uniți de o camaraderie nealterată de neîncrederea generalizată, datorată numărului imens de colaboratori ai Securității din rândul populației civile. Într-un oraș cenușiu, într-o țară izolată, aflată sub teroare, umbrită de lipsa unor condiții minime de trai, cei patru – naratoarea, Edgar, Georg și Kurt – sunt studenți (în Timișoara) și au în comun, pe lângă originea etnică, interesul pentru literatură și convingerea că nu ei trebuie să plece din țară, așa cum visa toată lumea în jurul lor, ci doar Ceaușescu: „Nu voiam să părăsim ţara. Nu voiam să ne urcăm nici în Dunăre, nici în aer, nici în trenuri de marfă. [...] Edgar spuse: Dacă ar pleca cine ştim noi, toţi ceilalţi ar putea să rămână în ţară." (Müller 2006, 62). Pentru ei plecarea ar fi mai puțin anevoioasă, însă nimic nu le poate garanta că, odată ajunși în Germania Federală, sentimentul copleșitor al alienării ar deveni suportabil. Fuga din țară nu este, prin urmare, o soluție validă pentru cei ce nu-și pot găsi nicăieri locul. Dacă acest moment a fost tratat în cheie ironică de către un alt scriitor de limbă germană originar din România, Cătălin Dorian Florescu (2005), pentru Müller el semnifică o culme a exasperării, un moment tragic al rupturii, definitoriu pentru întreaga existență a celui ce îl trăiește.

Primul care părăsește România este Georg, însă după doar două săptămâni este găsit mort sub o fereastră deschisă în fața unui hotel din Frankfurt. Edgar și naratoarea pleacă și ei, iar Kurt moare în 1989, cu puțin timp înaintea căderii regimului lui Ceaușescu. Practica Securității de a-și asasina oponenții, deghizându-le moartea violentă în suicid, era bine cunoscută la momentul respectiv. Deși aflați departe de patria de origine, în care au fost persecutați și hărțuiți de Securitate, naratoarea și Edgar (proiecții ficționale ale scriitoarei și soțului său de atunci, Richard Wagner) încă simt povara acelor ani întunecați. Tăcerea, despre care Edgar spune în deschiderea romanului că ne face „dezagreabili" (Müller 2006, 7) dobândește, până la final, valențele unui act destructiv. A vorbi poate fi imposibil pentru cei ce ar retrăi, prin narațiune și rememorare, un trecut marcat de traumă, iar a tăcea poate fi confirmarea inutilității oricărui act recuperator.

Müller imaginează legăturile celor plecați cu patria natală în termeni ambivalenți și în romanul *Călătorie într-un picior*, publicat în 1989, reluând parțial tematici și structuri deja prefigurate în scrieri anterioare. Irene, o tânără femeie de origine germană, o *Aussiedler* ce caută să își găsească în Germania adevăratul „acasă", se

trezește în imposibila situație de a nu se putea adapta la niciuna dintre cele două lumi. Romanul este, după cum observă Moray McGowan, „un melanj neliniștitor de laconic și grotesc, de literal, suprarealist – reunind experiența empirică și visul – și metaforic" (McGowan in Haines, Marven 2013, 65). Deși, la fel ca în *Animalul inimii*, contextele, personajele și circumstanțele istorice indică o evidentă ancorare autobiografică, Müller a insistat să sublinieze, încă de la primele ecouri critice despre roman, că a făcut eforturi să se distanțeze de acest fond. Cu toate acestea, *das andere Land*, „cealaltă țară" este prezentă activ în memoria emigrantei. Chiar când este intervievată de funcționarul serviciului de informații german, Irene recunoaște, în înfățișare și gesturi, trăsăturile funcționarului comunist: „Funcţionarul purta un costum închis la culoare, aşa cum Irene mai văzuse şi în cealaltă ţară. O culoare între maro şi gri. [...] Şi poziţia capului, cu faţa pe jumătate în profil, îi era cunoscută Irenei" (Müller 2010, 29). Brigid Haines remarcă faptul că „momentul interviului o transferă, mental, înapoi, la incomodele confruntări cu autoritatea din <das andere Land>" (Haines 2002, 276), iar Valentina Glajar observă că personajul însuși a fost creat cu un scop precis – acela de a arăta cum este văzută Germania de cineva venit din afară, care nu o cunoaște și o poate privi distant, obiectiv:

> Müller creează personajul Irene pentru a semnala problemele pe care le întâmpină cei care sunt străini în Republica Federală Germană. Aşadar, Irene funcţionează ca un reflector. [...] Treptat, în timp ce Irene asimilează realitatea din jur şi reflectează subiectiv asupra ei, ea oferă o perspectivă diferită asupra Germaniei: Germania văzută de străini. (Glajar 2004, 147).

Intenția declarată a scriitoarei a fost însă a aceea de a proiecta trauma colectivă a dictaturii prin intermediul experienței individuale a migrației. Așa cum remarcă Moray McGowan, „Irene a venit în Germania pentru a fugi de dictatură, nu pentru a-și găsi adevărata patrie" (McGowan in Haines, Marven 2013, 66).

Plecarea din țară, fără a fi o fugă propriu-zisă, păstrează, în câteva dintre romanele reprezentative ale Hertei Müller, toate datele unei experiențe tragice a rupturii și a dislocării. Imposibilitatea apartenenței, a integrării într-o comunitate, e agravată de trauma existenței într-un regim totalitar, ce pare că readuce din trecut un rău nevindecabil – imposibilitatea solidarității, tăcerea complice, abandonul și neputința.

Referințe bibliografice

Cooper, Thomas. 2009. *Herta Müller: Between Myths of Belonging*, in John Neubauer, Borbála Zsuzsanna Török (eds.). *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Berlin: De Gruyter, p. 475-496.

Florescu, Cătălin Dorian. 2005. *Vremea minunilor*. Iași: Polirom.

Glajar, Valentina. 2004. *The Discourse of Discontent: Politics and Dictatorship in Herta Müller's Herztier (1994)*, in Valentina Glajar (ed.). *The German Legacy in East Central Europe as Recorded in Recent German-Language Literature.* New York: Camden House, Rochester, p. 115-160.

Haines, Brigid. 2013. *„Die Akute Einsamkeit des Menschen". Herta Müller's Herztier*, in Bettina Brandt, Valentina Glajar (eds). *Herta Müller. Politics and Aesthetics.* Lincoln: University of Nebraska Press, p. 87-108.

Haines, Brigid. 2002. *«The Unforgettable Forgotten»: The Traces of Trauma in Herta Müller's Reisende auf einem Bein*, in "German Life and Letters", vol. 55, nr. 3, iulie, p. 266-281.
Mardorossian, Carine M. 2002. *From Literature of Exile to Migrant Literature*, in "Modern Language Studies", vol. 32, nr. 2, toamnă, p. 15-33.
McGowan. Moray. 2013. *'Stadt und Schädel', 'Reisende', and 'Verlorene': City, Self and Survival in Herta Müller's Reisende auf einem Bein*, in Brigid Haines, Lyn Marven (eds.). *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, p. 64-83.
Müller, Herta, Liiceanu, Gabriel. 2010. „Limba celor care nu scriu şi 'tâmpita de patrie'. Herta Müller în dialog cu Gabriel Liiceanu", disponibil online la adresa https://www.eurozine.com/limba-celor-care-nu-scriu-si-timpita-de-patrie/; ultima accesare la 1 octombrie 2019.
Müller, Herta. 2006. *Animalul inimii*. Iași: Polirom.
Müller, Herta. 2011. *Omul este un mare fazan pe lume*. Bucureşti: Humanitas.
Müller, Herta. 2012. *Ţinuturile joase*. Bucureşti: Humanitas.
Müller, Herta. 2010. *Călătorie într-un picior*. Bucureşti: Humanitas.
Müller, Herta. 2016. *Patria mea era un sâmbure de măr. O discuție cu Angelika Klammer*. Bucureşti: Humanitas.
Nagy-Szilveszter, Orsolya. 2011. *Notions of Belonging in 20th-Century Romanian-German Literature*, in „Eurolimes", suplimentul 2, p. 225-241.
Radu, Pavel Gheo. 2017. *Străin în țară străină. Literatura română și granița identitară în proza Hertei Müller și a lui Andrei Codrescu*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
Rogobete, Roxana. 2019. *Herta Müller dincolo de literaturile naționale*, in Ruxandra Cesereanu (coord.). *Herta Müller, un puzzle*. *Studii, eseuri și alte texte.* Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, p. 24-37.

Maria-Mihaela GROSU
(Universitatea de Medicină
și Farmacie „Iuliu Haţieganu”,
Cluj-Napoca)

Didactica limbilor-culturi în predarea românei ca limbă străină

Abstract: (*The Didactics of Culture Languages and New Perspectives in the Didactics of Romanian as a Foreign Language*) This study illustrates, both at a theoretical level and through practical examples, a new paradigm in teaching foreign languages. The didactics of culture languages, defined as a distinct subject by the founders of this direction, has developed starting with the 90s and imposes an action-oriented approach in the teaching and learning of foreign languages. In the first part of the article I will diachronically present the methodological mutations in foreign language teaching. This diachronic digression has the role of highlighting the particularities of the action-oriented approach, in relation to previous methodologies, which have lead to the development of culture languages. In the second part, I will depict didactic experiences informed and inspired by the principles of the didactics of culture-languages and I will underline the advantages that this perspective offers to 21st century students. The pragmatic questions that I would like to answer are: how can we contribute to the integration of international students in the socio-cultural and university medium in Romania?; how can we create a didactic context in which communication would be authentic?

Keywords: *Action-oriented perspective, Romanian as a foreign language, the didactics of culture-languages, didactic experiences*

Rezumat: Studiul meu ilustrează la nivel teoretic şi prin exemple practice o nouă paradigmă în predarea limbilor străine. Didactica limbilor-culturi, definită ca disciplină distinctă de întemeietorii acestei direcţii, se dezvoltă începând cu anii 1990 şi impune abordarea acţională în predarea şi învăţarea limbilor străine. În prima parte a articolului, voi prezenta diacronic mutaţiile metodologice în didactica limbilor străine. În partea a doua, voi evoca experienţe didactice informate de principiile didacticii limbilor-culturi şi voi sublinia avantajele pe care le oferă această perspectivă, pentru cursanţii secolului al XXI-lea. Întrebări pragmatice la care doresc să răspund sunt: cum putem contribui la integrarea studenţilor internaţionali, în mediul socio-cultural şi universitar din România?; cum putem crea un context didactic în care comunicarea să fie autentică?

Cuvinte-cheie: *perspectiva acţională, româna ca limbă străină, didactica limbilor-culturi, experienţe didactice*

I. Introducere

Studiul ilustrează la nivel teoretic şi prin activităţi didactice, o nouă paradigmă în predarea limbilor străine. Didactica limbilor-culturi este definită ca disciplină distinctă în raport cu lingvistica aplicată, la care a fost subsumată didactica limbilor străine, până în anii 1990. Noua viziune se dezvoltă începând cu anii 1980, când părintele didacticii limbilor-culturi, Robert Galisson, începe să redefinească principiile

de bază în învățarea limbilor. Această paradigmă oferă soluții pentru criza metodologică în care a intrat didactica limbilor străine, la finalul secolului la XX-lea, când transformările socio-culturale și geopolitice au impus instituirea unor noi politici lingvistice. Voi prezenta viziunea teoretică ce fundamentează principiile didacticii limbilor-culturi, iar apoi voi descrie o experiență didactică ce se poate înscrie în această paradigmă, subliniind beneficiile pe care le-a adus învățarea prin prisma elementelor culturale.

Întrebările de la care pleacă studiul de față au ca punct de plecare activități didactice desfășurate la Universitatea de Medicină și Farmacie „Iuliu Hațieganu" Cluj-Napoca, unde studiază, conform statisticilor din ultimii ani, aproximativ 2500 de studenți internaționali, din 57 de țări din Uniunea Europeană (aproximativ 1800) și din afara Uniunii (aproximativ 700)[1]. Aceștia se înscriu la linia franceză, respectiv la linia engleză, limbi în care se țin cursurile până în anul al II-lea sau al III-lea, în funcție de specializare. Începând cu anul IV, studenții fac toate cursurile practice în limba română. Așadar, ei își dezvoltă competența de comunicare în limba română, în anii I, II și III, de la zero, la nivelul B1-B2, în funcție de numărul de ore de limba română incluse în programul de studii al fiecărei facultăți. Studenții care participă la cursurile practice de limba română formează un grup țintă care poate fi definit prin diversitate culturală extrem de ofertantă. De exemplu, la linia franceză sunt înscriși studenți din Franța, din Département d'outre-mer – Territoire d'outre-mer (Guadelupa, Martinica, Mauritius etc.), din țări francofone (Tunisia, Maroc, Algeria, Elveția), din Italia, Spania, China etc. La linia engleză, sunt înscriși studenți din Germania, Italia, Suedia, Israel, Macedonia, Anglia etc. Cursurile practice de limba română au ca scopuri integrarea studenților în mediul universitar și socio-cultural din România, precum și o rată mare de succes în anii superiori, când limba română devine mijloc de transmitere a cunoștințelor de specialitate.

Provocările pe care mi le-a oferit predarea românei ca limbă străină în ultimii ani au fost, în relație de interdepenedență, următoarele:

1) Cum putem crea un mediu confortabil emoțional și în consecină, motivant, pentru cursanții adulți, care se află într-un mediu cultural și lingvistic nou?

2) Cum putem crea situații de comunicare autentice, în care se promovează intercunoașterea și implicit autodefinirea cursanților în grupul de lucru, în raport cu spațiul cultural de origine?

3) Cum putem valorifica diversitatea culturală a grupului de lucru, în cadrul unor activități de interacțiune productive și utile pentru performanța în limba română a cursanților?

Bibliografia de specialitate internațională înregistrează, începând cu anii 1990, o frământare și o continuă căutare a soluțiilor metodologice funcționale pentru cursanții secolului al XXI-lea. Se vorbește despre eclectism metodologic, despre criză metodologică, despre noi generații de cursanți cu nevoi diferite de cele ale generațiilor

[1] http://transilvaniareporter.ro/actualitate/planeta-umf-universitatea-cu-cei-mai-multi-studenti-straini-la-nivel-national.

anterioare etc. *Cadrul european comun de referință pentru limbi* promovează abordarea acțională, definită ca perspectivă metodologică pliată pe necesitățile actuale ale cursantului european. Abordarea acțională se distanțează de perspectiva comunicativă, viziune care revoluționase didactica limbilor străine în anii 1970.

În acest context, în spațiul științific francofon se consolidează o viziune teoretică ce se dezvoltă de la mijlocul anilor 1990 încoace și care merge mână în mână cu perspectiva acțională: didactica limbilor-culturi. Premisa de bază a acestei perspective este teoria humboldtiană conform căreia individul, limba, cultura şi societatea nu pot fi disociate. Robert Galisson argumentează că didactica limbilor-culturi se construiește ca soluție la criza societății actuale, societate de consum definită prin cursa după câștig și prin maximizarea importanței bunurilor materiale în raport cu valorile umane (Galisson 2002, 498). Didactica limbilor-culturi propune o nouă viziune asupra învățării, prin mutarea centrului de interes de pe latura cognitivă, pe cea afectivă, respectiv de la transmiterea cunoștințelor ca obiectiv al învățării, la promovarea valorilor umane (Galisson 2002, 498). Marile avantaje oferite de didactica limbilor-culturi sunt: autenticitatea în comunicare, valorificarea diversității culturale, a bagajului cultural și științific al cursantului, interacțiunea, intercunoașterea, sporirea confortului emoțional al cursanților, aspecte mai puțin consolidate în paradigmele disciplinare anterioare.

Voi prezenta în continuare un scurt istoric al metodologiilor de predare a limbilor străine, pentru a evidenția caracteristicile definitorii ale didacticii limbilor-culturi, în raport cu paradigmele disciplinare anterioare. Apoi, voi descrie o activitate didactică care se apropie de perspectiva metodologică propusă de didactica limbilor-culturi. Trebuie să menționez că activitatea nu a fost programată și nici documentată științific, ci a reprezentat rezultatul adaptării imediate la nevoile cursanților, al încercării de a răspunde la întrebările lor spontane referitoare la marea sărbătoare religioasă de primăvară, din România.

II. Didactica limbilor-culturi – aspecte teoretice

1. Scurtă istorie a metodologiilor în didactica limbilor străine

Metodologia de predare a limbilor străine s-a dezvoltat în funcție de contextele epistemologice din diferitele perioade istorice și s-a pliat permanent pe nevoile cursanților. Am sintetizat într-un tabel principalele viziuni teoretice care au conturat parcursul diacronic al didacticii limbii franceze, până în anii 1990 (Rodríguez Seara 2001).

Metoda	**Perioada**	**Principii și activități didactice**
Metoda tradițională	Secolele al XVIII-lea și al XIX-lea	Predomină activitățile care vizează gramatica și traducerea. Se încurajează învățarea prin memorare, iar eroarea lingvistică nu este admisă. Comunicarea

		orală este aproape total ignorată, în favoarea comunicării scrise.
Metoda naturală (F. Gouin)	Finalul secolului al XIX-lea	Cursantul este expus la oralitate și la situații de comunicare, pentru a învăța limba, după modelul învățării limbii materne.
Metoda directă	Începutul secolului al XX-lea	Traducerea este înlocuită de explicații prin cuvinte și imagini. Se impune comunicarea orală, fără trecerea ei prin forma scrisă.
Metoda activă	1920 – 1960	Activitățile didactice reprezintă un compromis între metoda tradițională și metoda directă.
Metoda audio-orală	În timpul celui de-al doilea Război Mondial	Didacticienii preiau rezultatele din psihologia behavioristă și definesc limbajul ca fiind un comportament uman ce se învață pe principiul stimul-răspuns, iar scopul activităților de învățare este crearea reflexelor lingvistice. Fiind informată de structuralismul lingvistic, metoda audio-orală impune exercițiile sintactice structurale, în defavoarea vocabularului.
Metoda structuro-globală-audio-vizuală	1960-1970	Metoda are la bază teoria behavioristă și propune folosirea conjugată a imaginii și a sunetului, iar scopul activităților este integrarea cerebrală a stimulilor exteriori. Activitățile iau în considerare contextele sociale de utilizare a unei limbi.
Abordarea comunicativă	1970-1990	Abordarea comunicativă are ca premise teoretice funcționalismul lingvistic și cognitivismul. Teoreticienii propun o nouă definiție a învățării limbilor străine: a învăța o limbă înseamnă a învăța să te comporți adecvat în diferite situații de comunicare. Principiul creării de mecanisme lingvistice este negat, în favoarea unui proces creativ.

Începând cu anii 2000, se impune o nouă perspectivă în didactica limbilor străine, abordarea acțională. Aceasta este viziunea teoretică adoptată și de *Cadrul European comun de referință pentru limbi* (CECRL, 15). Conform paradigmei acționale, cursantul este actor social care are obiectivul de a utiliza competența comunicativă ca mijloc pentru acțiunile sale în plan social. Comunicarea nu mai este scop în sine al învățării, ci are o finalitate extralingvistică, îndeplinirea unei sarcini care nu mai e exclusiv de natură comunicativă. Subiecții în ipostaza de actori sociali aplică în mod strategic toate competenţele de care dispun, toate resursele (cognitive, afective, volitive) și toate capacitățile, pentru a îndeplini sarcina în planul acțiunii. Spre deosebire de abordarea comunicativă, abordarea acțională ia în considerare toate

componenele competenței comunicative – competența lingvistică, cea pragmatică și cea socio-lingvistică (CERCL, 15). Autenticitatea este promovată în defavoarea conversațiilor simulate de tip comunicativ (Puren 2009, 87).

Sintetizând, remarcăm că de la metoda tradițională, folosită pe scară largă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, bazată pe metoda gramatică-traducere, până la perspectiva acțională, care s-a impus începând cu anii 2000, principiile didactice au înregistrat transformări majore.

1. Dacă metodologiile tradiționale promovează învățarea individuală, abordarea acțională susține interacțiunea socială ca principală formă de învățare.

2. În timp ce metodologiile tradiționale valorizează pozitiv doar mesajele corecte din punct de vedere lingvistic, noile viziuni în didactica limbilor străine manifestă toleranța față de erorile lingvistive, în favoarea coerenței mesajului transmis și a strategiilor de negociere a sensului.

3. În viziunea tradițională, se maximizează importanța activităților ce vizează aspecte lexico-gramaticale, iar competența de comunicare se definește prin competența lingvistică. În schimb, în abordarea acțională, competența comunicativă e definită prin trei componente: lingvistică, socio-lingvistică și pragmatică. Individul trebuie să utilizeze intrumentele de care dispune prin competența lingvistică, în scopul adaptării la contextul social (competența socio-lingvistică) și al acționării în plan extralingvistic (competența pragmatică).

4. Istoria metodologiilor ilustrează trecerea de la absența activităților de comunicare orală în învățarea unei limbi străine, la comunicarea cu scopuri precise, precum și la utilizarea comunicării ca mijloc de a acționa în plan social.

Între viziunea tradițională și abordarea acțională, promovată de *Cadrul European comun de referință pentru limbi*, se impune ca direcție metodologică, abordarea comunicativă. Aceasta s-a dezvoltat începând cu anii 1970 și a fost definită ca viziune revoluționară în epoca sa, prin trecerea de la învățarea limbii ca obiect, ca sistem, la dimensiunea pragmatică, care le permite utilizatorilor să fie funcționali în limbă (Piccardo 2013, 20). Cursantul nu mai trebuie să memoreze formule fixe, așa cum propuneau metodele anterioare, ci trebuie să transmită mesaje în funcție de circumstanțe, mesaje cu scopuri precise și cu conținuturi reale și personalizabile (Piccardo 2013, 21). Așadar, prin adoptarea abordării comunicative, s-a trecut de la învățarea ca proces de achiziție și de aplicare a unor mecanisme, la învățarea ca proces creativ, cu influențe interne (Rodríguez Seara 2001, 12). Abordarea comunicativă a intrat în declin, la finalul secolului al XX-lea, când perspectiva acțională a adus noi formule de adaptare la profilul actualului cursant, omul secolului al XXI-lea. Concepția asupra competenței lingvistice a cursantului se schimbă de la o paradigmă metodologică la alta. În abordările anterioare perspectivei comunicative, competența lingvistică însemna cunoașterea sistemului lingvistic, în timp ce în abordarea comunicativă, competența se măsoară prin capacitatea de adaptare a limbajului, la diferite situații de comunicare. În schimb, în perspectiva acțională, competența e

definită ca posibilitate de ipostaziere a cursantului în actor social, care interacționează cu Celălalt și produce schimbări în realitatea socială (Demougin 2008, 2).

Noua viziune asupra didacticii limbilor străine cumulează trei concepte: comunicare, cogniție și socializare (Piccardo 2013, 20). Dimensiunea socială devine esențială în noua paradigmă a didacticii limbilor străine, limba se predă și se învață pentru și prin acțiune, în dimensiune socială. Astfel, didactica limbilor-culturi și perspectiva acțională asupra limbii, promovată de *Cadrul european comun de referință pentru limbi*, se îngemănează în ceea ce Christian Puren numește dubla perspectivă, co-acțională și co-culturală (Puren 2002).

2. Didactica limbilor-culturi

Robert Galisson, considerat părintele didacticii limbilor-culturi, a promovat federalizarea didacticii limbilor străine sub un singur titlu, susceptibil de a acoperi limba și cultura, concepte nedisocilabile în predarea și învățarea unei limbi. În 1994, teoreticianul remarca faptul că abordarea comunicativă, care s-a impus în didactica limbilor străine, a intrat într-un sensibil recul, ceea ce a generat o situație de criză. În consecință, cercetătorii și-au orientat atenția asupra culturalizării, contextualizării și disciplinarizării, căi care au condus spre didactica limbilor-culturi (Galisson 1994, 25).

1. Culturalizarea, în viziunea lui Robert Galisson, răspunde unei largi cereri sociale în care se promovează, la nivelul discursului politic, Europa multiculturală și lupta contra rasismului. De asemenea, cercetătorii au făcut demersuri pentru valorificarea culturii, după o lungă perioadă în care atenția a fost orientată asupra limbii, în didactica limbilor străine. În plus, specialiștii devin tot mai conștienți că a comunica înseamnă a împărtăși nu doar limba, ci și cultura. Nu în ultimul rând, didactica limbilor-culturi se dezvoltă din refuzul francofonilor de a ajunge la o formă modialistă și deculturalizată a limbilor, în predarea și învățarea acestora. Robert Galisson folosește termenul „esperanglais" pentru a desemna deculturalizarea și mondializarea în predare/învățarea limbilor străine, risc la care sunt expuse limbile străine (Galisson 1994, 25).

2. Contextualizarea conduce spre didactica limbilor-culturi, întrucât situațiile de comunicare generale impuse de paradigma comunicativă devin funcționale, cu condiția ca acestea să fie contextualizate, adaptate la cutumele locale din diferite spații culturale (Galisson 1994, 26).

3. Disciplinarizarea implică eforturile cercetătorilor de profesionalizare a disciplinei și de formare a agenților (cadrele didactice) procesului didactic, în spiritul nevoilor actualilor cursanți.

Spre deosebire de didactica limbilor străine, așa cum a fost definită până în anii 1990, didactica limbilor-culturi este pluridisciplinară, nu monologică (Raasch 2001, 1), are ca finalitate acțiunea, nu teoria, respectiv optimizarea procesului de transmitere a cunoștințelor relative, nu cunoașterea pentru cunoaștere (Raasch 2001, 12). Didactica limbilor-culturi integrează perspectiva acțională asupra învățării limbilor străine și are la bază premisa conform căreia experiența de învățare a limbilor este o formă de acțiune asupra realității, asupra lumii din afara sălii de clasă (Raasch 2001, 13). Contextul

geopolitic actual, definit prin internaționalizare, globalizare și regionalizare (Raasch 2001, 17) generează schimbări în ceea ce privește nevoile individului în societatea actuală, cu consecințe directe asupra didacticii limbilor.

Christian Puren remarca, în 2003, într-un articol de tip manifest, *Pour une didactique comparée des langues-cultures,* că didactica limbilor-culturi a ajuns, progresiv, la maturitate, grație cercetătorilor specializați, a revistelor și a colecțiilor editoriale (Puren 2003, 121). Așadar, specialiștii au ajuns la un larg consens în legătură cu abordările didacticii limbilor-culturi. Christian Puren trece în revistă toate abordările promovate de didactica limbilor-culturi și susține că toate au la bază ideea comparatismului (Puren 2003, 121). Didactica limbilor-culturi adoptă mai multe abordări științifice care se impun în epistemologia actuală. Abordarea comprehensivă ia în considerare competența actorilor de a se analiza pe ei înșiși, mediul în care trăiesc sau din care provin și acțiunile pe care le realizează, precum și competența de a face comparații în plan sincronic, prin dialogul cu alți actori sociali (Puren 2003, 122). Paradigma complexității este adoptată de didactica limbilor-culturi și astfel se impun mai multe perspective din care este văzută aceeași problematică și implicit refuzul de a căuta un adevăr ultim, în favoarea adevărului relativ și contextual (Puren 2003, 125). De asemenea, abordarea constructivistă este larg îmbrățișată de didactica limbilor-culturi, conform căreia învățarea unei limbi presupune construcție, deconstrucție și reconstrucție permanentă, prin interacțiune cu Celălalt (Puren 2003, 125).

Robert Galisson a început, în 1980, constituirea și dezvoltarea unei noi discipline, didactica limbilor-culturi, precum și a principiile de educare, într-o formulă total diferită de cea a paradigmelor anterioare. Principalele mutații pe care le propune didactica limbilor-culturi sunt:

1. Obiecte de studiu sunt valorile umane definite prin interacțiune socială, nu informațiile, transmise de la profesor la elev.

2. Didactica limbilor-culturi este un domeniu interdisciplinar, care impune depășirea limitelor monodisciplinare, transgresarea unor granițe artificiale date de disciplinele de învățământ și în consecință, crearea contextului adecvat pentru abordarea valorilor umane care stau la baza comportamentelor și a atitudinilor de tip cultural.

3. Robert Galisson promovează educarea prin limbile-culturi, nu învățarea unei limbi-culturi. Dacă sistemul educativ actual instruiește individul, prin activități de tip informativ, didactica limbilor-culturi are ca obiectiv formarea individului, interiorizarea și conștientizarea propriilor valori, în raport cu valorile Celuilalt, prin activități de negociere a sensului, prin relecții intra- și interculturale.

4. Didactica limbilor-culturi pune în centrul educării latura afectivă a individului, spre deosebire de paradigmele anterioare, care valorificau latura cognitivă.

Contextul în care se dezvoltă limbile-culturi este dat de mai mulți factori. În primul rând, fenomenul de migrare între statele Europei, precum și migrarea la nivel planetar impun reorientarea politicilor lingvistice, atât spre interiorul frontierelor, cât și spre exterior (Galisson 2001, 501). În al doilea rând, construirea Europei și

necesitatea de înțelegere între statele membre impun o redefinire a poziției limbilor-culturi străine, în programele educative europene (Galisson 2001, 502). În plus, amenințarea uniformizării lingvistice, ca urmare a globalizătii economice conduce la decizia de a lua măsuri în favoarea diversificării limbilor-culturi străine, diversificare mult timp împiedicată în mediul școlar, de anglomanie (Galisson 2001, 502). Nu în ultimul rând, disciplina a intrat într-un sesibil recul, în anii 1990, când abordarea comunicativă nu mai răspunde nevoilor cursanților din societatea actuală, iar teoreticienii caută soluții la această criză metodologică.

În acest context, poziția limbilor-culturi în ierarhia disciplinelor de studiu în programele de învățământ, respectiv politica educațională, s-a schimbat: limbile străine, care aveau un rol marginal înainte de 1990, sunt învestite cu tot mai multă importanță, în planurile de învățământ din prezent. Așadar, limbile-culturi devin poli de atracție și pot reprezenta pentru cursanți, ferestre deschise spre lume (Galisson 2002, 500-502). În opinia lui Robert Galisson, limbile străine pot primi locul privilegiat de schimb, de întâlnire, de descoperire a lumii și a propriei identități, numai cu condiția ca profesorii să renunțe la ipostaza de gramaticieni și să devină culturologi, să își asume ipostaza de maeștri în gestionarea activităților cu teme culturale (Galisson 2002, 503).

Criza actuală din sistemul educațional are la bază, conform lui Robert Gallison, impasul în educație și accentual pe instruirea elevilor. Dacă instruirea mobilizează resurse intelectuale și activează energia, când ea există, educația activează resurse afective și reprezintă o sursă de reînnoire a energiei, când ea dispare (Galisson 2002, 500). Problemele din sistemul educațional actual, excludere, violență, lipsa civilității etc. sunt determinate, în opinia lui Robert Galisson, de lipsa educației, în favoarea instrucției, de lipsa activităților de formare, în favoarea celor de informare, lipsa abordărilor interdisciplinare, în favoarea specialităților stricte (Galisson 2002, 498). Profesorii se refugiază în specialitatea lor – limbă, matematică, istorie etc. – într-un gest de închidere în disciplină și de tragere a perdelelor către realitate (Galisson 2002, 499). De exemplu, în privința limbilor străine, mult timp, limba a dominat disciplina, aspectele lexico-gramaticale au fost principalele centre de interes în predarea/învățarea limbilor străine (Galisson 2002, 502). În schimb, elementele din domeniul cultural presupun valori pe lângă cunoștințe și competențe și impun activități de formare, nu doar de informare. În prezent profesorul de limbi nu mai poate fi doar gramatician, ci trebuie să fie și culturolog, să știe să abordeze o cultură curentă, nouă pentru el, greu accesibilă și care evoluează, nu e statică. Aceasta este condiția necesară pentru deschiderea limbilor-culturi spre domeniul formării.

Mult timp, didactica limbilor străine a reprezentat o lingvistică aplicată redusă la obiectul său de studiu, respectiv limba. Didacticienii au avut preocupări referitoare strict la „ce” se predă/învață și la „cum”, fiind interesați de metodologii și tehnici inovative. În schimb, didactica limbilor-culturi ia în considerare și ipostaza subiecților implicați în procesul educative, cursantul și profesorul, cu bagajul lor cultural, științific, afectiv și implicit al valorilor umane în virtutea cărora acționează (Galisson 2002, 503).

Aşadar, Robert Galisson defineşte didactica limbilor-culturi ca fiind o formulă de revoluționare a întregului ansamblu educativ, o schimbare totală a principiilor actuale promovate în sistemul educațional. Teoreticianul pune în opoziție predarea-învățarea limbilor și educarea prin limbile-culturi. Dacă predarea-învățarea limbilor străine au ca finalitate limbile, iar mijlocul este informarea, educarea prin limbile-culturi are ca finalitate educarea – capacitatea oamenilor de a socializa, de a trăi fericiți împreună cu semenii lor – iar limbile-culturi reprezintă mijlocul prin care cursantul este pus în acțiuni ce îl formează, nu doar îl informează (Galisson 2002, 500).

Obiectul de studiu, în didactica limbilor-culturi, nu este reprezentat de limbile-culturi, ci de valorile care subîntind atitudini și comportamente umane. Valorile, abandonate pe scară largă în mediul școlar, tocmai datorită accentului pe instruire, sunt puse în centrul procesului educativ, prin didactica limbilor-culturi. Reîntoarcerea la valorile umane ca obiect de studiu reprezintă modalitatea de a răspunde la nevoile de învățare ale actualilor cursanți și soluția la criza actuală din domeniul educațional. Exercițiile didactice de reflecție intra- și interculturale, prin care cursantul este scos din ritmul impus de societatea de consum, pun față în față culturi diferite și incită la exerciții de negocierea sensului, de exprimare a opiniilor și de promovare a valorilor (Galisson 2002, 504).

III. Didactica limbilor-culturi – experiențe de învățare

Voi face în continuare o descriere subiectivă a unei experiențe didactice pe care o circumscriu didacticii limbilor-culturi. Activitatea a avut efectul de a evidenția multitudinea aspectelor comune între comportamente religioase de tip islamic și comportamente religioase de tip creștin. Activitatea s-a desfășurat în timpul cursului practic de limba română, iar limba de comunicare a fost limba țintă.

De ce o descriere subiectivă? În primul rând, nu putem vorbi decât despre descrieri subiective, în secolul al XXI-lea, când paradigma gnoseologică și relativitatea se impun în toate domeniile umaniste. În al doilea rând, beneficiile pe care le prezintă acest demers didactic sunt vizibile mai ales la nivel afectiv, la nivelul confortului emoțional într-un grup de lucru și la nivelul intercunoașterii, aspecte greu cuantificabile într-o descriere dorit obiectivă. Ceea ce vreau să subliniez încă de la început este faptul că atmosfera de lucru a fost extrem de reconfortantă, fapt care a atras implicarea tuturor studenților în activitate, inclusiv a acelora care, de obicei, nu se angajau în discuțiile frontale. În plus, relația dintre membrii diferitelor culturi, cultura religioasă islamică și cultura religioasă creștină, a fost reconstruită în termeni de empatie și înțelegere reciprocă într-un ritm extrem de alert.

Experiența didactică pe care o voi evoca în acest demers demonstrativ este neplanificată și a venit ca răspuns la o întrebare lansată într-o grupă formată exclusiv din studenți magrebieni. În ultima săptămână înainte de „vacanța de Paști" din 2018, în așa-numita Joi Mare, când în oraș și în universitate se simțea atmosfera de sărbătoare și de vacanță, o studentă a întrebat „Ce faceți voi de Paști?". Având ca grup țintă cursanți cu vârste între 19 și 23 de ani, pentru care imaginea este mai relavantă decât

discursul, le-am arătat acestora poze din arhiva personală în care erau reprezentați: bunica soțului meu lângă un coș cu ouă vopsite; copiii mei îmbrăcați în haine tradiționale, pregătiți „să meargă după ouă" la rude și la vecini, în ziua de Paști; pasca – pâinea tradițională, împletită și cu brânză iute, pe care o ducem la biserică pentru a fi sfințită și pe care o mâncăm în ziua de Paști; alte produse culinare pe care mama mea le prepară de Paști; o hartă pe care am marcat localitatea în care îmi voi petrece Paștele, alături de familia mea (părinți, bunici, copii); o imagine panoramică a satului în care locuiesc părinții mei (Poiana Ilvei, județul Bistrița-Năsăud), în care sunt vizibile formele de relief, arhitectura caselor, biserica etc. Sigur, m-au întrebat despre simbolistica ouălor roșii, despre scopul cu care copiii merg după ouă și despre perioada de post. Dialogul a fost între mine, în ipostaza de cadru didactic, singura reprezentantă a creștinismului în sala de curs și studenți, reprezentanți ai culturii islamice.

Spre deosebire de alte activități de învățare, în care limba era scopul în sine al comunicării, respectiv învățarea și exersarea unor aspecte lexico-gramaticale sau al unor funcții comunicative, în această secvență didactică, limba a devenit mijloc de acțiune în plan extralingvistic. Conversațiile au condus la intercunoaștere, prin descrierea unor comportamente culturale și implicit prin promovarea și susținerea unor valori și opinii personale.

Motivația crescută a studenților de a înțelege discursul meu în limba română a fost accentuată de două aspecte. În primul rând, am prezentat în manieră dialogală, întrucât discursul meu a fost frecvent întrerupt și redirecționat de întrebările studenților, practici dintr-o altă cultură decât cea la care au fost expuși cursanții. Este vorba de practici tradiționale din spațiul rural, în condițiile în care în România, ei trăiesc în mediul urban. În al doilea rând, am prezentat imagini din arhiva personală și doar în cazul în care nu am găsit imagini reprezentative, am apelat la imagini pe care le-am găsit printr-o căutare rapidă pe Internet. Această deschidere, încredere și invitație în arhiva personală și de fapt în viața personală le-a trezit interesul. Ascultarea activă, eforturile de a înțelege discursul meu verbal și nonverbal prin care explicam imagini și încercam să ofer un răspuns la întrebarea „Ce faceți voi de Paști?" a creat o coeziune a grupului de lucru și implicit o atmosferă de încredere, interes și dorință de intercunoaștere.

Partea cea mai interesantă, din punctul meu de vedere, a fost aceea în care cursanții au răspuns la întrebarea mea „Dar voi? Aveți o sărbătoare similară?" Întrebarea a avut ca prim efect un moment de tăcere. Apoi i-am întrebat ce înseamnă Ramadam? Răspunsurile lor dublate de întrebările mele au construit un extraordinar dialog intercultural în care s-au decelat similitudinile și diferențele între cultura creștină și cultura islamică. Subiectele abordate au fost: perioada de post, sacrificarea unui animal, stabilirea datei sărbătorii de primăvară, în funcție de lună, principiile de comportament pe perioada postului, încurajate de fiecare cult etc.

Studenta care a inițiat dialogul cu temă culturală, cea care m-a întrebat „Ce faceți voi de Paști?", a venit în fața clasei și a postat pe ecranul din sală imagini ilustrative pentru conținutul mesajului transmis și a desenat pe tablă, pentru a facilita transmirerea

mesajului, în cazul în care nu a avut instrumentele lexicale necesare. Treptat, numărul cursanților antrenați în dialog, cu intervenții semnificative pentru negocierea sensului, a crescut considerabil. O studentă a venit în față și a arătat gestual cum se roagă ei, o alta a venit și a căutat pe Internet imagini relevante pentru așezarea covorului de rugăciune în biserica islamică, iar studenții care nu luau niciodată cuvântul din proprie inițiativă au intervenit în dialogul frontal, cu explicații suplimentare, cu completări, încercând să producă un discurs coerent în limba română și să negocieze sensul.

Dialogul a fost între mine și cursanți. Eu m-am așezat alături de ei, în băncile destinate studenților, iar unii dintre ei au venit în față pentru a prezenta aspecte din cultura islamică sau au intervenit cu completări de la locurile lor. Extrem de interesant este faptul că cursanții au vorbit despre ei, nu despre cultura islamică. Și-au asumat rolul de practicanți ai culturii religioase islamice și au vorbit despre experiența abstinenței alimentare pe tot parcursul zilei și despre modul în care ei interiorizează și gestionează această practică. Așadar, cursanții au exprimat ce simt, ceea ce a condus la un dialog extrem de produtiv din punctul de vedere al intercunoașterii, al empatiei și al încrederii în Celălalt.

După două luni de la această activitate, i-am rugat pe studenți să răspundă la trei întrebări în legătură cu acest curs și să scrie răspunsurile în limba franceză sau în limba română. Întrebările au fost:

1) Cum v-ați simțit, înainte de vacanța de Paști, când am vorbit la cursul de limba română despre sărbători/ ceremonialuri/comportamente religioase? Descrieți starea de spirit.

2) Cum a influențat această discuție atitudinea dumneavoastră față de cursul de limba română?

3) Considerați că sunt potrivite dialogurile cu teme culturale la limba română? De ce?

Așa cum am mai spus, am adresat aceste întrebări la un interval de aproape două luni după activitatea didactică, respectiv după proba scrisă a examenului final, când i-am rugat să mai rămână în sală, pentru a răspunde la trei întrebări. Consider că o mai mult mai mare acuratețe a răspunsurilor aș fi primit, dacă aș fi cerut un feedback imediat după cursul practic în care am vorbit despre diferențe și similitudini între Paști și Ramadam.

Răspunsurile cursanților au fost următoarele:

- „Mă simt curios în legătură cu cultura și tradițiile acestei sărbători.”;
- „Această discuție mi-a deschis ochii la diferențele și similitudinile culturilor noastre.”;
- „Îmi place acest curs unde vorbim despre sărbători religioase pentru că voi știu diferența între religii și cum celebra această sărbătoare.”;
- „Este important pentru știu modul de viață de alte oamenilor și se apropie mai [mult] persoanele și cultura lor.”;
- „Évidemment, on est devenu plus ouvert sur la culture roumaine. On a offert de plusieurs nouvelle choses.”;

- „Il y a une seule chose a faire pour bien apprendre le roumain, d'aimer la metière.";
- „On a rarement parlé du culture Roumaine, pendant les cours et on aimerait bien en savoir plus de cette culture.";
- „Personnellement je trouve que c'est bien de parler de religion car ca montre que le dialogue este present pour enlexer tout les prejuges entre les personnes.";
- „Les théme culturelle sont plus intéressant, c'est plus proche de nous et il y a toujours de nouvelle choses à apprendre et à savoir.";
- „Je pense que c'est très bien d'avoir la chance de pouvoir avoir ce genre de discussion dans un environement respecteux et sain comme on a dans notre classe. C'est bien de partager ce genre de tradition et de comportement religieux car ça offre un nouveau perspective et de nouvelle connaissance.";
- „J'aime bien ce genre de discussion, car ça change le style de séance et de cours, danc on évite la routine. En plus, on se sent plus engagé et on fait plus d'effort pour parler."

Răspunsurile studenților sunt stereotipice și majoritatea subliniază importanța schimburilor culturale. Totuși, cursanții menționează aspecte care ilustrează beneficii pe trei paliere:

1) interrelaționare și intercunoaștere – „*se apropie mai [mult] persoanele și cultura lor*, eliminarea prejudecăților." „*Personnellement je trouve que c'est bien de parler de religion car ca montre que le dialogue este present pour enlexer tout les prejuges entre les personnes"*.

2) confort și implicare emoțională – „*Mă simt curios în legătură cu cultura și tradițiile acestei sărbători."*; „*Il y a une seule chose a faire pour bien apprendre le roumain, d'aimer la metière"; „On a rarement parlé du culture Roumaine, pendant les cours et on aimerait bien en savoir plus de cette culture."; „Je pense que c'est très bien d'avoir la chance de pouvoir avoir ce genre de discussion dans un environement respectieux et sain comme on a dans notre classe. C'est bien de partager ce genre de tradition et de comportement religieux car ça offre un nouveau perspective et de nouvelle connaissance."; „J'aime bien ce genre de discussion, car ça change le style de séance et de cours, danc on évite la routine. En plus, on se sent plus engagé et on fait plus d'effort pour parler*".

3) autenticitatea comunicării și atracția față de conținuturile transmise prin conversație – *„J'aime bien ce genre de discussion, car ça change le style de séance et de cours, danc on évite la routine. En plus, on se sent plus engagé et on fait plus d'effort pour parler."; „C'est bien de partager ce genre de tradition et de comportement religieux car ça offre un nouveau perspective et de nouvelle connaissance."*; „*Les théme culturelle sont plus intéressant, c'est plus proche de nous et il y a toujours de nouvelle choses à apprendre et à savoir".*

Din punctul de vedere al eficienței acestei activități didactice, în planul progresului studenților, menționez câteva aspecte, unele dintre ele convergente cu răspunsurile studenților, iar altele complementare:

1) Interesul crescut pentru tema abordată, respectiv noutatea conținuturilor mediate, pentru ambele părți ale binomului conversațional: reprezentantul culturii creștine (cadrul didactic) și reprezentanții culturii islamice (cursanții);

2) Eforturile de negociere a sensului în limba română – eforturi de transmitere a mesajului, utilizând elemente verbale, nonverbale sau imagini preluate de pe Internet sau din arhivele personale și eforturi de înțelegere, prin cererea succesivă de confirmări, prin întrebări suplimentare etc.

3) Adoptarea perspectivei acționale în demersul didactic; comunicare are ca scop acțiunea, nu comunicarea în sine; decelarea similitudinilor între cele două culturi religioase, prin intervenții spontane și revelatorii pentru ambele părți ale binomului conversațional atrage după sine o mare coeziune a grupului de lucru și o creștere a confortului emoțional al cursanților, în ședința de lucru respectivă și în următoarele întâlniri;

4) Autenticitatea și spontaneitatea comunicării – membrii grupului de lucru nu au timp de pregătire a discursului, ci caută pe loc imagini, își construiesc pe loc discursul într-un limbaj inteligibil pentru ascultători etc.

5) Descentralizarea demersului didactic – cadrul didactic devine parte a grupului de lucru, preia ipostaza de outsider, când tema discuției este cultura islamică, respectiv insider, când tema discuției este cultura creștină.

IV. Concluzii

Demersul didactic prezentat mai sus a fost o experiență care m-a condus spre o direcție teoretică în predarea limbilor străine, respectiv spre didactica limbilor-culturi. În prezent, didactica limbilor-culturi este paradigma disciplinară care se impune în contextul socio-politic actual, în care societatea plurilingvă și multiculturală este promovată prin politicile statelor europene. În condițiile în care paradigma comunicativă a intrat în declin, începând cu anii 1990, odată cu schimbările geopolitice determinate de destrămarea URSS-ului, didactica limbilor-culturi se impune ca soluție la noile nevoi ale societății actuale. Didactica limbilor-culturi oferă contextul didactic adecvat pentru promovarea diversității culturale și pentru valorificarea individualității fiecărui cursant. Confortul emoțional pe care îl oferă situația de învățare în care cursantul vorbește despre ceea ce înseamnă pentru el „acasă”, reprezintă premisa pentru integrarea în grupul de lucru, precum și pentru coeziunea acestuia, prin comunicare și interacțiune.

Acest tip de demersuri didactice, în care cursanții vorbesc despre spațiul cultural pe care și-l revendică, impune o schimbare de paradigmă în ceea ce privește rolurile celor implicați în procesul de învățare. Limba și schimburile conversaționale nu mai au un scop în sine, ci devin mijloace pentru promovarea unor valori, pentru intercunoaștere și pentru realizarea unor conexiuni interculturale și implicit interumane. În aceste condiții, rolurile profesor și student devin inoperante, întrucât nu mai există rolul de profesor, cunoscătorul care transmite cunoștințe și rolul de student, persoana care asimilează informații și colaborează, pentru dezvoltarea unor competențe de

comunicare. Relația profesor-student este înlocuită cu relația insider-outsider (Grosu, Coiug 2019). În noua paradigmă disciplinară, fiecare cursant este specialist în domeniul universului cultural pe care și-l revendică, fiecare participant are atât rolul de insider al culturii sale, cât și de outsider al culturilor despre care vorbesc colegii. Profesorul este, la rândul său, insider sau outsider, adjuvant în negocierea sensului, pe o poziție similară cu a cursanților, nu superior acestora.

Referințe bibliografice

Cadrul european comun de referință pentru limbi, accesat în 18 iulie, la adresa http://isjvn.vn.edu.ro/upload/f527.pdf.

Demougin, Françoise. 2008. *La didactique des langues - cultures à la croisée des methods*, in *Tréma*, nr. 30, p. 101-111, consultat în 4 iunie 2019, la adresa http://journals.openedition.org/trema/427.

Galisson, Robert. 1994. *Un espace disciplinaire pour l'enseignement/apprentissage des langues-cultures en France*. in „Revue française de pédagogie*",* nr. 108, p. 25-37*,* consultat în 8 iunie, la adresa www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1994_num_108_1_1253.

Galisson, Robert. 2002. *Didactologie: de l'éducation aux langues-cultures à l'éducation par les langues-cultures*, in „Ela. Études de linguistique appliqué*"*, nr. 128(4), p. 497-510, consultat în 10 iunie 2019, la adresa https://www.cairn.info/revue-ela-2002-4-page-497.htm.

Grosu, Maria-Mihaela, Coiug, Ana Eugenia. 2019. *Reflecții asupra paradigmelor epistemologice în didactica limbilor străine*, in *Quaestiones Romanicae*, nr. VII, p. 217-225. Szeged: „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem.

Puren, Christian. 2002. *Perspectives actionnelles et perspectives culturelles en didactique des langues-cultures: vers une perspective co-actionnelle co-culturelle*, in „Langues moderns: «L'interculturel»", nr. 3, p, 55-71, consultat în 29 aprilie 2019 la adresa https://www.christianpuren.com/mes-travaux/2002b/.

Puren, Christian. 2003. *Pour une didactique comparée des langues-cultures*, in „Ela. Études de linguistique appliquée" nr. 129 (1), p. 121-126, consultat în 3 iunie 2019, la adresa https://www.cairn.info/revue-ela-2003-1-page-121.htm.

Puren, Christian. 2009. *Entre l'approche communicative et la perspective actionnelle, quoi de neuf ?*, in „Les Cahiers Pédagogiques", nr. 18, p. 87-91, consultat în 20 martie 2019 la adresa https://www.christianpuren.com/mes-travaux/2009a/.

Piccardo, Enrica. 2013. *Évolution épistémologique de la didactique des langues : la face cachée des émotions*, in „Lidil"*,* nr. 48, p. 17-37, consultat în 17 iulie 2018 la adresa http://journals.openedition.org/lidil/3310.

Raasch, Albert. 2001. *Didactique «langue-culture-impact»: une didactologie nouvelle*, in „Ela. Études de linguistique appliqué", nr. 123-124 (3), p. 349-356, consultat în 10 iunie, la adresa https://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-349.htm.

Rodríguez Seara, Ana. 2001. *L'évolution des méthodologies dans l' enseignement du français langue étrangère depuis la méthodologie traditionnelle jusqu' à nos jours,* in „Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades", Nr. 1, p. 139-161, consultat în 20 mai 2019, la adresa https://qinnova.uned.es/archivos_publicos/qweb_paginas/4469/revista1articulo8.pdf.

Anda LĂSCUȘ
(Universitatea de Medicină și Farmacie „Iuliu Haţieganu”, Cluj-Napoca)

Modalități de redare a diminutivării în limba română, cu accent pe limbajul întrebuințat în mediul virtual

Abstract: (*Ways of Expressing Diminution in Romanian, Focusing on the Language Used in the Online Environment*) In our language the most frequent way of forming a diminutive is by adding diminutive suffixes to morphologically distinct bases (more often, nouns), a synthetic way, par excellence. Due to the high productivity of this process, the great majority of the research dedicated to Romanian diminutives are focusing mainly on this type of diminutives. However, the Romanian language also possesses analytic diminutives, and also diminutives in which synthetic and analytic processes are combined (such as diminutives containing two diminutive suffixes, structures in which both terms are diminutivized, combining derivation with compounding, etc.). This last category represents also the main focus of the article we propose. Although the Romanian language represents the aim of our paper, references on different Romance or Non-romance languages will be made in order to build up the clearest image possible of the linguistic ways of expressing diminution. The examples provided for the Romanian language are selected from the Internet, from distinct online conversations. The aims of the paper are to emphasize the existence of some other ways of forming diminutives in Romanian (except the ones obtained by suffixation), with a highlight on the co-occurrence of modifiers, and also to enrich the diminutive class through examples from the current use.

Keywords: *diminutives, synthetic, analytic, co-occurrence of modifiers, Internet*

Rezumat: Pe teritoriul limbii noastre, cea mai frecventă modalitate de alcătuire a unui diminutiv o constituie adăugarea de sufixe diminutivale unor baze distincte din punct de vedere morfologic (substantive, cel mai adesea), o modalitate, prin excelență, sintetică. Datorită productivității crescute a procedeului, majoritatea cercetărilor dedicate diminutivelor românești se axează, în principal, pe acestea. Totuși, limba română posedă și diminutive analitice, precum și diminutive rezultate din combinarea mijloacelor sintetice cu cele analitice, adică formate prin cumul de mărci (cum ar fi, dubla diminutivare la nivel de cuvânt sau de sintagmă, combinarea derivării cu compunerea etc.), această ultimă categorie reprezentând, de altfel, și centrul de interes al articolului pe care îl propunem. Cu toate că limba română ne interesează în mod deosebit, vom face trimiteri și la alte limbi romanice sau neromanice pentru a avea o imagine cât mai clară a posibilităților lingvistice de redare a diminutivării. În privința românei, toate exemplele furnizate sunt excerptate de pe internet, din diverse conversații online. Scopurile demersului nostru sunt de a sublinia faptul că limba română deține și alte modalități de alcătuire de diminutive (exceptându-le pe cele obținute prin sufixare), cu accent pe cumulul de mărci, precum și de a îmbogăți paleta de reprezentanți, prin exemple din limba curentă.

Cuvinte-cheie: *diminutive, sintetic, analitic, cumul de mărci, internet*

Preliminarii

Diminutivele sunt foarte frecvente în limba română, apărând din abundență, în speță, în registrul familiar și mai puțin formal al limbii, justificarea putând fi găsită în dorința utilizatorilor de internet de „atragere a atenției «clientului» (deopotrivă cititor, auditor sau participant pasiv) în față spectacolului comercial al vieții moderne" (*cf*. Moroianu 2016, 93).

Pe tărâmul limbii noastre, *diminutivarea* este percepută, cel mai adesea, drept o modalitate de alcătuire de diminutive cu ajutorul sufixelor diminutivale. Pe parcursul acestui articol, însă, conceptul în cauză va fi perceput dintr-o perspectivă mai generală în care:

"diminutivity is a generalized meaning of diminished size or degree, expressed via language means of different levels (from lexeme to word combination), which are accompanied either by expressive or emotive/evaluative shades, or by both at a time" (*cf*. Mintsys 2015, 30).

Astfel, diminutivele, rezultatul procesului de diminutivare, se pot defini drept cuvinte sau structuri care pot exprima:

- micșorare propriu-zisă, menită să exprime dimensiuni, calități reduse;
- o micșorare percepută la nivel afectiv, în care sensuri precum 'slab', 'lipsit de importanță' sau 'imatur' mizează pe redarea unor emoții negative, iar, la polul opus, sensuri precum 'mic', 'drag', 'tânăr' deschid calea exprimării unor emoții pozitive;
- un melanj între cele două tipuri de micșorări.

În limba română, diminutivarea cunoaște trei tipuri de materializări[1]:

a) mijloace sintetice;

b) mijloace analitice;

c) cumul de mărci (o combinație între mai multe mijloace sintetice sau între cele sintetice și cele analitice).

a) Mijloace sintetice de redare a diminutivării

Întrucât româna este o limbă de tip sintetic[2], nu este surprinzător faptul că modalitatea cea mai frecventă de formare a diminutivelor o constituie derivarea cu sufixe (dintre sufixele diminutivale, cele mai productive, la momentul actual, în mediul virtual, sunt *-uț(ă), -el, -uleț*[3], mai puțin productive: *-ior, -işor, -uşor, -ic(ă), -icică, -ulică, -aș, -uc, -iță, -uliță, -ache, -uşcă, -işcă, -uș,* iar neproductive: *-uică, -ete, -oc.*).

[1] Această clasificare a fost preluată de la Elena Carabulea. 1974. *Sufixele diminutivale în limba română* (rezumatul tezei de doctorat).

[2] În limbile sintetice, „raporturile gramaticale se exprimă, de obicei, prin adăugarea de afixe la tema cuvintelor" (cf. www.dexonline.ro).

[3] *Cf*. cercetării dedicate diminutivelor din mediul virtual care constituie subiectul tezei noastre de doctorat, este în curs de elaborare și se fundamentează pe un corpus de 3790 de diminutive excerptate manual de pe internet.

Pe teritoriul limbii noastre, sufixele diminutivale se ataşează, cel mai frecvent, unor baze de natură substantivală, de pildă:

(1) *led**uț***: „Folosesc un Nikon SB 600 și câteodată o mai dau de gard pe un senzor imens față de ce au telefoanele, cu un *leduț* în plus sau în minus." (forum.softpedia.com, 16.02.2015, 20.05.2015)[1];

(2) *tronson**el***: „Deşi nu cred că cei de la Curtea de Conturi l-ar băga în puşcărie pe Andrei Volosevici dacă ar asfalta un *tronsonel* de drum." (ph-online.ro, 16.02.2010, 13.04.2016);

(3) *confort**uleț***: „Arată într-un mare fel, este ceva *confortuleț* în el?" (forum.4tuning.ro, 21.06.2010, 21.01.2015).

Chiar dacă cele mai frecvente diminutive sunt alcătuite de la substantive, și alte clase morfologice dețin reprezentanți de natură diminutivală, astfel, în mediul virtual, putând fi identificate exemple de:

(4) adjective – *tont**uț***: „Dacă te hotărăști să te tăvălești pe sub mașină, nu fi *tontuț* și du-te la vulcanizare în față (Alin sau Puiu), explică-le situația și urc-o pe elevator." (www.reno.ro, 26.06.2008, 07.04.2016);

(5) adverbe – *rapid**uleț**:* „Uauuu! și ce solidaritate va fi; vom ieși *rapiduleț* în stradă în frunte cu noii directori: lol." (forum.portal.edu.ro, 24.08.2013, 05.03.2016);

(6) interjecții – *servus**ică**:* „*Servusică,* brașovence, așa cum spune Daisy...v-ați lăsat pe tânjeală! Ce mai faceți, ce mai este nou în Brașov?" (comunitate.desprecopii.com, 18.07.2006, 21.03.2016);

(7) pronume – *dumnet**ălică**:* „Mda, *dumnetălică* chiar nu te răsfeți. Trebuie să slăbești... Să nu dai cu verze după mine." (www.verze.ro, 06.02.2010, 01.02.2015);

(8) numerale (în ipostază substantivală) – *zec**işor**:* „Îl prefer cu tunsoarea lui rebelă, dap! So, îi dau un *zecișor* (zece)." (sasu.fairtopic.com, 31.03.2013, 05.05.2016);

(9) verbe – *rog**uleț**:* „Simonel, *te roguleț* să bagi și un buton de like sau ceva, că simt așa o nevoie de asta după ce mă adun de pe jos, unde cad ca să mă tăvălesc de râs." (www.simonatache.ro, 10.06.2011, 25.03.2016)[2].

Sufixarea este, de altfel, cel mai frecvent procedeu de obținere a diminutivelor, fiind atestat în mai multe limbi, precum: engleza (*-ie*/*y*, *-let* și *–ling*), germana (*-lein* și *–chen*), olandeza (*-*(*et*/*t*/*p*/*k*)*je*), farsi (*-cheh* și *-ak*), finlandeza (*-ke*,*-ka*, and *-nen*), estona (*-ke*), turca (*-cik, -ceğiz*), chineza (*-zi*) (cf. Drake 2018, 299), greaca (cele mai frecvente sufixe fiind, *-útsikos*, *-úli*, *-úlikos*, *-ulós*, *-opós* și *–iderós* (cf. Efthymiou 2015, 61) sau rusa, unde există "more than 30 different suffixes and suffix combinations" (*cf.* Makarova 2015, 18), dintre care cel mai răspândit este *-k-* și variantele sale.

[1] Contextele au fost preluate de pe internet și sunt însoțite de adresa site-ului de pe care au fost preluate, data în care au fost întrebuințate, precum și cea în care au fost semnalate. Precizăm că am considerat necesară introducerea de diacritice în contextele identificate, precum și marcarea prin caractere cursive a structurii supuse analizei.

[2] Unele dintre exemple au fost menționate în Anda Lăscuș. 2019. *Some diminutive forms from interjections, verbs, numerals, and pronouns in the Romanian language used on the internet*, in „Identity and dialogue in the era of Globalization", Târgu-Mureș: Arhipelag XXI Press.

La acestea, se adaugă familia limbilor romanice, unde procedeul în cauză se dovedește a fi extrem de fecund: în portugheză cel mai productiv sufix este *-inho* (cu varianta *-zinho*), urmat de *-ito* (cu varianta *-zito*), în galiciană, *-iño* (cu varianta *-ciño*), spaniolă, *-ito* (cu varianta *-cito*), urmat de *-illo* (cu varianta *-cillo*), catalană, *-et(a),* în catalana standard și *-iu(a),* în catalana occidentală (valenciana), occitană, *-et,* urmat de *-on (-ou/ -oun),* arpitană, *-et* și *-on,* sardă, *-eddu, -igheddu (-ixeddu, -ieddu)* care se află în distribuție complementară, italiană, *-no* și *-etto,* rhetoromană, sufixele productive diferă de la o regiune la alta, *-et, -in, -ut* (în friulană) și franceza, *-et* (deși în această limbă sunt preferate diminutivele analitice) (*cf*. Dębowiak 2014, 105-161).

Alte mijloace sintetice de alcătuire a diminutivelor, deși mai puțin frecvente și nu la fel de productive sunt: compunerea cu prefixoide, precum *mini-* (10) *minicabană:* „*Minicabane* pentru drumeții pe cărări de munte" (titlu de articol, m.jurnalul.antena3.ro, 17.07.2008, 29.10.2019) sau *micro-* (11) *microblog:* „Twitter – un software pentru un *microblog*" (ro.vessoft.com, neprecizat, 29.10.2019) și trunchierea (12) *frumi* < *frumos*: „Am căpătat o nouă expresie tâmpită. *Frumi.* [...] Orice mizerie e «frumi»." (andreeabalaban.ro, 22.10.2014, 29.01.2019).

Printre modalitățile sintetice de redare a diminutivării se mai numără și reduplicarea (proces morfologic prin care o parte din bază - consoane, vocale, morfeme sau întreg cuvântul - se repetă): fr. *folle* > *fofolle,* engl. *goody-goody* (*cf*. Schneider 2003, 7), gr. *Fofi/Fofo/Fifi*<*Fotini* (*cf*. Dressler 2007, 92).

Pe teritoriul limbii române și pe baza corpusului excerptat de pe internet, reduplicarea se manifestă, de regulă, prin repetarea întregului cuvânt. Acest proces morfologic are rol de intensificare și se aplică, de regulă, adjectivelor și adverbelor:

(13) *jalnic – jălnicuț* – „Deci, lasă chestiile că luminezi tu lumea că ești *jalnic-jălnicuț*." (www.crestinortodox.ro, 27.01.2010, 15.05.2015)

(14) *perfect, perfectuț* – „Până în a treia merge *perfect, perfectuț,* cu kick-down și tot, dar nu intră scropia în a patra." (www.clubmercedes.ro, 20.05.2009, 11.02.2016)

În alte limbi, diminutivarea prin mijloace sintetice include și prefixarea, specifică limbii japoneze, unde prefixul *ko-* îndeplinește acest rol: «*kawa* 'fleuve' - *kogawa* 'petit cours d'eau'» (cf. Hasselrot 1957, 284). În limbile bantu (limbi nigero-congoleze), prefixarea constituie modalitatea cea mai frecventă de formare a diminutivelor sintetice (cf. Gibson 2017, 348).

Un alt mijloc sintetic de redare a diminutivării este reprezentat de afixarea inflexională, nespecifică limbii noastre, dar prezentă, conform opiniei lui Schneider (2003, 7), în swahili, unde prefixul *n-* din *ndege,* este înlocuit de *ki-,* astfel *kidege* referindu-se la o „pasăre mică", deși lingvistul recunoaște că acest proces de formare de diminutive este destul de rar. Conform lui Hasselrot (1957, 285-289), diminutivarea poate fi redată și prin intermediul inserării de infixe diminutivale (în hotentotă, «*Qãb* 'riviere' – *Qãrob* 'ruisseau'»), prin variații vocalice sau consonantice cu valoare diminutivală (în bască, «*exür* 'osselet' < *ezür*») sau prin schimbarea genului (în santali, «*koṛa* 'garçon' - *kuri* 'fille'»).

În diferite dialecte ale limbii chineze, diminutive sintetice se obțin și prin:

changement du ton phonologique, dans les langues prosodiques où le ton joue un rôle distinctif – les diminutifs se prononcent généralement sur un ton plus élevé, souvent avec le concurs d'un autre moyen phonologique (p. ex. coup de glotte) ou d'un moyen morphologique (affixe) (*cf*. Dębowiak 2014, 29).

b) Mijloace analitice de redare a diminutivării

Diminutivarea poate fi redată și prin mijloace analitice care «consiste à apposer au mot de base un autre vocable qui lui apporte le sens de diminution quantitative et/ou qualitative» (cf. Dębowiak 2014, 20). În limba română, diminutive analitice se obțin prin utilizarea adjectivului *mic(ă)*, dar și a unor determinanți a căror semnificație conține semul [mic] (de pildă, *minuscul, pitic* etc.). Astfel de determinanți generează diminutive analitice și în alte limbi romanice, precum portugheza și galiciana (care preferă adjectivul *pequeno*), spaniola (*pequeño*), catalana (*petit* și alte sinonime *xiquet, xicotet, menut*), occitana (*pichòt, pichon, petit*), franceza și arpitana (*petit*), sarda (*piticcu*), italiana (*piccolo, piccoletto, piccolino, piccino, piccinino* etc.), retoromana (rom. *pitschen*, lad. *pice,* friu. *piçul*) (*cf*. Dębowiak 2014, 105-161), deși este important de precizat că, în majoritatea limbilor romanice, diminutivele sintetice sunt cele care prevalează.

Este evident faptul că diminutivele de acest tip apar mai ales în limbile de natură analitică, cum ar fi chineza, engleza, germana literară, limbile scandinave și caucaziene, iar dintre limbile romanice, franceza și sarda (*cf*. Dębowiak 2014, 20-21), cu precizarea că, spre deosebire de cele sintetice, acestea sunt percepute ca fiind mai „obiective", adică mizează pe exprimarea unei micșorări propriu-zise. De pildă, în cazul limbii române, este ilustrativ în acest sens diminutivul analitic *birou mic* din contextul: (15) „Poți opta pentru un *birou mic*, dar e bine să știi că ai și alternative, precum un birou mobil sau unul pliant, pe care îl poți strânge când nu îl folosești." (www.mobiladmd.ro, neprecizat, 29.01.2019). Astfel, spre deosebire de *birou mic* ilustrat anterior, sinteticul *birouaș* poate reda, pe lângă dimensiunile reduse și o emoție pozitivă: (16) „Proprietar, închiriez *birouaș* amenajat într-un mediu foarte plăcut." (mercador.ro, 22.12.2012, 20.01.2014).

c) Cumul de mărci

În limba română, diminutivarea poate fi redată și printr-un cumul de mărci, dintre care cea mai frecventă manifestare este dubla diminutivare atât la nivel de cuvânt (*severuțel* < *sever* + ***-uț*** + ***-el***), cât și la nivel de sintagmă[1] (*cadouaș simpăticuț* < *cadou* + ***-aș*** *simpatic* + ***-uț***). Pe teritoriul limbii noastre, primul tip de dublă diminutivare presupune întrebuințarea a două sufixe diminutivale diferite, dintre care amintim:

[1] Folosim *sintagmă* în sens larg de „grup de două sau de mai multe cuvinte între care există raporturi de subordonare" (cf. dexonline.ro).

(17) *-ică + -uță: cărnicuță* – „Dar văd că și voi ați avut activitate de dimineață, cafelușe, ciorbițe, pilaf cu *cărnicuță,* savarineee, miamm.” (www.feminis.ro, 12.11.2009, 07.01.2015);

(18) *-uț + -el: părcuțel* – „Noi suntem plictisite de moarte...avem și noi un *părcuțel* amărât pe aici și e închis cu lacăt?” (www.copilul.ro, 30.07.2011, 06.02.2016) ;

(19) *-el + -aș: nepoțelaș* – „Sigur o să am parte de copilăria lui până la urmă și am de gând să stau cu gura și pe Minodorica și pe Stivenu să-mi facă și ei un *nepoțelaș*.” (forum.acasatv.ro, 28.09.2009, 01.07.2015);

(20) *-ucă + -uță: căsucuță* – „Abia aștept să se facă ora 4 să merg acasă la mami și apoi diseară ajung și eu la Nazna....la *căsucuța* mea.” (www.miresici.ro, 1.10.2009, 07.01.2015).

Dubla diminutivare la nivel de cuvânt prin repetarea aceluiași sufix diminutival nu este specifică limbii române, dar apare, de pildă, în limba italiană “ital. *caro* ‘dear’ > *car + ino* ‘dear’ + dim1> *car+in+ino* ‘drag’ +dim1+dim1” (*cf*. Schneider 2003, 117).

În cadrul limbii noastre, dubla diminutivare la nivel de sintagmă se poate obține recurgând la:

- același sufix

(21) *replic**uță** simpl**uță*** – „Câtă frustrare și obidă ascunde această *replicuță simpluță.*” (smartwoman.hotnews.ro, 12.03.2013, 08.03.2016);

(22) *vânător**aș** șmecher**aș*** – „Când ești tânăr și cu toate forțele la tine e mai ușor să treci peste faptul că în fiecare zi apare câte un *vânătoraș șmecheraș* care îți tot împușcă animalele.” (smartwoman.hotnews.ro, 9.05.2014, 22.04.2016);

- sufixe diminutivale diferite

(23) *amend**uță** frumuș**ică*** – „O să ia o *amenduță frumușică* de vreo 1000 de ron de cap de vacă nervoasă și vreo 10 de pulane pe cârcă.” (www.daciaclub.ro, 31.03.2010, 26.01.2014);

(24) *film**uleț** cretin**el*** – „Povestea *filmulețului cretinel* venit de la parlamentul danez e aici.” (gandeste.org, 14.05.2014, 23.01.2015).

Cumul de mărci întâlnim și în alte limbi romanice, precum spaniola, în care:

> les suites de quelques suffixes diminutifs se rencontrent surtout dans des formations expressives, p. ex. *todo* ‘tout’> *tiodico/ todito* > *toditito* [...] Il n’est pas rare non plus de trouver un emploi répétitif du suffixe coome dans *casita pequeñita*. (cf. Dębowiak 2014, 124).

În portugheza braziliană, «les réduplications de suffixes n’y sont pas si rares (*fresuinhozinho* <*fresuinho* < *fresco* ‘frais’)» (*cf*. Dębowiak 2014: 116). Apariția sufixelor diminutivale în lanț este specifică și limbii galiciene (*pequenichiño* < *pequeno* ‘petit’), precum și catalanei *brancha* ‘branche’ > *branquí* > *branquinyó* > *branquinyoneta* > *branquinyonetó* (cf. Hasselrot 1957: 256), dar și occitanei *gròs* ‘gros’ > *grosset* > *grosseton* (*cf*. Dębowiak 2014: 134). În sardă, dublarea și redublarea

sufixului diminutival este frecventă: *pipiu* ‘enfant’ > *pipieddu* > *pipieddeddu* > *pipieddeddeddu* (*cf*. Dębowiak 2014: 148), iar în italiană apar frecvent diminutive în care sinteticul se combină cu analiticul *piccola chiesetta* ‘bisericuță mică’ (*cf*. Dębowiak 2014: 156).

Aplicarea succesivă de sufixe diminutivale își manifestă prezența și în limbi ca lituaniana, în care “although double diminutives are common in everyday speech, up to six successive diminutive suffixes have been attested” (*cf*. Cunningham 2008, 91).

Cumul de mărci se obține și prin îmbinarea dintre compunere cu ajutorul prefixoidelor (cuvinte autonome în limba din care provin) și derivare cu ajutorul sufixelor diminutivale, astfel luând naștere diminutive precum:

(25) ***mini-****transformator****aș*** – „[…] mi-am cumpărat un așa-zis adaptor A.C.-A.C., de fapt mai exact un *mini-transformatoraș* de rețea.” (www.radioamator.ro, 28.11.2014, 10.04.2016);

(26) ***micro****film****uleț*** – „S-a răspuns la o întrebare printr-un *microfilmuleț* demonstrativ, în nici un caz nu e vorba de tutorial și nici de site-uri warez!” (forum.softpedia.com, 1.05.2007, 03.06.2015);

(27) ***semi****doc****el*** – „Măi *semidocțel*, ție ți se pare normal și moral să aperi un pedofil? unul care a nenorocit atâtea suflete?” (forum.softpedia.com, 8.06.2009, 20.03.2016);

(28) ***pseudo-****redactor****aș*** – „Ce vocabular are acest *pseudo-redactoraș* și ce comportament față de cititori!” (vremeanoua.ro, 22.06.2013, 06.03.2016);

Diminutivele sintetice (formate prin sufixare) sunt însoțite, foarte adesea, de o largă paletă de determinanți[1], clasificabili, din perspectivă semantică, astfel:

- care conțin semul [mic]:

(29) (*liftuleț*) *minuscul* – „Ajuns în fața casei [văd] o căsuță de 4 etaje, cu un *liftuleț minuscul,* cu grădină plină de flori.” (invizibilul3.wordpress.com, 06.06.2009, 15.01.2014);

(30) *(ecrănel) miniatural* – „La nici una [sic!] din camerele astea nu «vezi prin obiectiv». Asta se traduce în cel mai rău caz printr-un *«ecrănel» miniatural* la care te uitzi prin «vizor».” (www.galeriafoto.com, 29.03.2004, 01.02.2015);

(31) *(cămătăraș) mărunt* – „Brokerul de credite are contract cu banca și încasează un comision. Dacă nu are, e un *cămătăraș mărunt*.” (forum.softpedia.com, 14.08.2008, 07.01.2015);

(32) *(interlopaș) minor* – „Rezolvă d-ul [sic!] chestor pescari, am film beton de beton cum aranja între blocurile din Reghin, un accident de mașină cu un *interlopaș minor*.” (www.realitatea.net, 8.04. 2014, 11.05.2015)

(33) *(fragmențel) infim* – „Mircea Mihăeș e foarte tranșant în românia literară de acum 2 săpt (abia acum a apărut pe net, dar numai un *fragmențel infim*).” (onlinesport.ro, 16.08.2009, 25.02.2015)

[1] Folosim conceptul *determinant* în sens foarte larg de „cuvânt / alăturare de cuvinte care precizează, lămurește semnificația unui alt cuvânt [în cazul nostru, a unui diminutiv]” (adaptat după dexonline.ro).

- de calificare care ajută la conturarea a două tipuri de emoții:

i) pozitive:

(34) *(motelaș) cochet* – „O noapte la Viena, într-un *motelaș cochet* în care, în general, vin studenți ori elevi – 18,5 euro de persoană într-o cameră cu 4 patru paturi. ” (mariancoman.com, 28.11.2006, 07.06.2015)

(35) *adevărat (cofetăraș)* – „Pe lângă faptul deosebit de a compune în versuri o minunată lume a copilăriei, descopăr că ești un *adevărat cofetăraș*!” (tincutahoronceanubernevic.blogspot.com, 2013, 19.01.2015)

(36) *(lecturică) interesantă* – „Ar fi o *lecturică interesantă* pentru cine e prea preocupat de aparatul de fotografiat.” (www.olympus-romania.ro, 11 iun. 2013, 20.05.2015)

(37) *(clubuleț) drag* – „Timpul s-a scurs cam repede și nici nu ne-am dat seama că al nostru *clubuleț* drag împlinește de revelion primul an de existență.” (www.nights.ro, 2011, 15.01.2014)

ii) negative:

(38) *(șefișor) diletant* – „Vă rog să postați numele acestui *șefișor diletant*!” (www.fsanp.ro, 9.01.2013, 27.03.2016)

(39) *(fufiță) nevrozată* – „*Fufița nevrozată* a uitat de paguba uriașă creată de sassu, precum și de atitudinea din campania electorală din 2009.” (mobile.beta.realitatea.net, 20.12.2011, 25.02.2015)

(40) (*sectuță*) *patetică* – „«Noul Ierusalim» este o *sectuță patetică* zugrăvită de diavol pe fața pământului.” (www.roportal.ro, 26.09.2006,20.03.2016)

(41) *(fotbălior) nătâng* – „Din păcate, e o socoteală precară de *fotbălior nătâng,* nu-i vor fi de-ajuns voturile cooptate prin astfel de fripturiști.” (www.viata-libera.ro, 26.03.2013, 25.02.2015)

- care exprimă reducerea, cu scop de atenuare:

(42) *puțin* – „Scund de înălțime, destul de rapid, *puțin tehnicuț*, dar cam uita să se întoarcă în apărare.” (www.prosport.ro, 11.01.2014, 04.04.2016);

(43) *ușor* – „E ceva mai mare decât media colegilor, mic de statură, dar așa *ușor slinoșel,* nu știu cum să zic, însă deștept și energic.” (www.dailycotcodac.ro, 25.03.2011, 23.03.2016);

(44) *nițel* – „Ești cam în pană de idei... și rămâi doar idiot nu și for fun... ia o pauză că începi să semeni cu csm-ul la gyor.... adică *nițel penibiluț*.” (www.prosport.ro, neprecizat, 10.02.2016);

- care exprimă aproximarea:

(45) *cam* – „Nici eu nu mai suport epilatorul DELOC! doare ca naiba!! și cu ceară e *cam cruntișor*, dar măcar tragi o dată și scapi.” (www.copilul.ro, 15.04.2008, 23.01.2015);

(46) *relativ* – „Încearcă omu să schimbe mai repede. :lol: 15 secunde e relativ *lentutz*, ca să nu zic că e chiar lent.” (*forum.softpedia.com,* 23.05.2008, 20.05.2015)

(47) *oarecum* – „E un spotuleț oarecum *haioșel*.” (www.iqads.ro, 22 nov. 2007, 09.03.2015);

(48) *destul (de)* – „N-o să mai fie o confruntare, ci un fel de operă de artă la două mâini, ceea ce e *destul de tristache.*” (carmencampeanu.wordpress.com, 26.11.2008, 11.04.2016).

- care exprimă intensificarea:

(49) *foarte* – „Tipologia de fashionistă la care mă refer poate fi ușor identificată – e *foarte haioșică*, deși se ia foarte tare în serios.” (mauricemunteanu.ro, 11.08.2014, 09.03.2015);

(50) *tare* – „Bagă abdomene la greu. Eu încă mai am nițel, dar nu mă strofoc, eu sunt *tare schilodică*, așa că... nu se pune.” (www.copilulmeu.ro, 19.01.2006, 18.03.2016);

(51) *rău* – „Al meu e plecat în lumea largă și eu singură la mama și mama e *gelozică rău* pe miresici.” (www.miresici.ro, 1.09.2010, 03.03.2015);

(52) *foc* – „Este un aparat foto digital mirrorless cu obiective interschimbabile, *deștepțel foc* și ultraportabil.” (www.provinciala.ro, 28.05.2012, 27.01.2015);

(53) *beton* – „Toate sunt făcute la Saruni de master chef Chiolbuc... delicioase... stâmpărate cu un *vinărsuț beton*... lingea-i la degete de-ți trecea micoza.” (axantetrascau.blogspot.ro, 22.03.2012, 26.04.2016);

Concluzii investigative

Din perspectivă interlingvistică, diminutivarea se dovedește a fi extrem de fecundă, iar numeroasele mijloace de materializare pe care le presupune îi asigură un loc stabil în cadrul vocabularului. În cazul limbii române, dintre cele trei tipuri de materializări, cumulul de mărci este cel mai bine reprezentat în mediul online, iar accentul cade asupra redării de emoții (pozitive sau negative) și mai puțin doar asupra unei micșorări propriu-zise. Acest fapt se datorează, probabil, tendinței utilizatorilor de internet “to act very emotional about many things or persons in their surroundings” (*cf*. Vrabie 2017: 41).

Referințe bibliografice

Carabulea, Elena. 1974. *Sufixele diminutivale în limba română* (rezumatul tezei de doctorat).

Cunningham, Amanda. 2008. *„Small” talk: the form and function of the diminutive suffix in northern east cree*. A thesis submitted to the School of Graduate Studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, Memorial University of Newfoundland, consultat online la adresa: https://search.proquest.com/docview/304403742/fulltextPDF/F83173AB6F1A4072PQ/1?accountid=8013, ultima accesare în 06 iunie 2019.

Dębowiak, Przemysław. 2014. *La formation diminutive dans les langues romanes.* Études de linguistique, littérature et art, dirigée par Katarzyna Wołowska, vol 2. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.

Drake, Shiloh. 2018. *The form and productivity of the Maltese morphological diminutive*, in „Morphology", no. 28, p. 297-323, consultat online la adresa: https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs11525-018-9328-0.pdf, ultima accesare în 4 aprilie 2019.

Dressler, Wolfgang, Savickienė, Ineta. 2007. *The acquisition of Diminutives: A Cross-linguistic Perspective.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Efthymiou, Angeliki. 2015. *Modern Greek diminutive and augmentative adjectives (in a crosslinguistic perspective,* in „SKASE Journal of Theoretical Linguistics [online]", vol. 12, no.1, p. 57-71, consultat online la adresa: http://www.skase.sk/Volumes/JTL27/pdf_doc/04.pdf, ultima accesare în 4 aprilie 2019.

Gibson, Hannah, Guerois, Rozenn, Marten, Lutz. 2017. *Patterns and Developments in the Marking of Diminutives in Bantu,* in „Nordic Journal of African Studies", 26(4), p. 344-383, consultat online la adresa: http://www.njas.helsinki.fi/pdffiles/vol26num4/gibson_guerois_marten.pdf, ultima accesare în 10 iulie 2019.

Hasselrot, Bengt. 1957. *Études sur la formation diminutive dans les langues romanes.* Uppsala-Wiesbaden: A-B. Lundequistaska&Otto Harrassowitz.

Makarova, Anastasia. 2015. *One type of verbal diminutives in Russian: verbs ending in -n'kat',* in „Russ Linguist", no. 39, p, 189-204, consultat online la adresa: https://search.proquest.com/docview/1962754897/fulltextPDF/48A92F1D44A455DPQ/1?accountid=8013, ultima accesare în 10 iulie 2019.

Mintsys, E. Ye, Yu. B. 2015. *Theoretical principles of researching diminutive*, in „Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University", vol. 2, no. 2-3, p. 29-35, consultat online la adresa: https://www.researchgate.net/publication/283240729_THEORETICAL_PRINCIPLES_OF_RESEARCHING_DIMINUTIVE, ultima accesare în 12 iulie 2019.

Moroianu, Cristian, 2016. *Motivarea formală a relațiilor semantice. Sinonimia analizabilă.* București: Editura Universității din București.

Schneider, Klaus. 2003. *Diminutives in English.* Tübingen: Max Niemayer Verlag.

Vrabie, Irina. 2017. *The conceptual category of the diminutive in English and Romanian – existence, recurrence, status in contemporary language*, in „Bulletin of the Transilvania University of Brașov", series IV: Philology and Cultural Studies, vol. 10 (59), no. 1, p. 37-46, consultat online la adresa: http://webbut.unitbv.ro/Bulletin/Series%20IV/2017/04_Vrabie_Linguistics_1.pdf, ultima accesare în 12 iulie 2019.

Giovanni MAGLIOCCO,
Ilona-Manuela DUȚĂ[1]
(Università degli Studi di Bari „Aldo Moro”,
Universitatea din Craiova)

Metamorfozele postmoderne ale unui mit clasic al contrastului. *Kore-Persefona* de Ruxandra Cesereanu într-o dublă interpretare, arhetipală și psihanalitică

Abstract: (*The Postmodern Metamorphoses of a Classical Myth of the Contrast. Ruxandra Cesereanu's* Kore-Persefona *in a Double Interpretation, Archetypal and Psychoanalitic*) In the first part of this study (Giovanni Magliocco), the myth of Kore-Persephone in Ruxandra Cesereanu's poetry will be analysed through an archetypical perspective. The mythical phenomenology of Kore-Persephone and the cyclical transmutations of her uncanny and cleaved identity demonstrates that the two hypostases of the Goddess are placed under the sign of the Double Self. Persephone's *nekyia*, which dialectically opposes itself to Kore's anabasis, is outlined not only as a torturing *descensus* in her disturbing interiority, but also as a fall without salvation in the darkest meanders of her neurosis. The infernal underworld of Persephone, "The House of Hades" where the Goddess sinks progressively, is not an eschatological realm of the future, but rather a psychological realm of the present, sharing a deep and occult isomorphism with the image of the "Schizoidian Ocean" as it has been developed in the homonymous poetry collection published in 1997. The second part of this paper (Ilona Duță) will demonstrate that, illustrated by the mythical imagery of doubles, the psychic scenario unfolded in this volume represents a foray into the ego's inner fracture and, at the same time, an attempt to alleviate or heal through the archetype's power of representation, since it can save the individual from decay precisely by its universal nature (it acts as a true symbolic matrix). An erotic drama, bridal *par excellence*, this mythical scenario captures, however, the occurrence of the breach or Thanatos amid the unifying representation of Eros: the series of dual identities as regards the female identity (the *anima*) in the figure of Kore-Persephone and the male identity (the *animus*) in the alternating men Korin-Haidos, respectively, is symptomatic of the impossibility of unifying and harmonizing psychism. The final outbreak of the delirium is the evidence of the psychic truth in spite of any nuptials.

Keywords: *Kore-Persephone, classical myths, archetypes, Double Self, identity*

Rezumat: În prima parte a acestui studiu (Giovanni Magliocco) mitul Korei-Persefona în poezia Ruxandrei Cesereanu va fi analizat dintr-o perspectivă arhetipală. Fenomenologia mitică a Korei-Persefona și transmutațiile ciclice ale identității sale clivate și perturbatoare demonstrează că cele două ipostaze ale zeiței stau sub semnul Dublului. *Nekyia* Persefonei, care se opune dialectic anabazelor Korei, se conturează nu doar ca un *descensus* torturant în interioritatea sa tulburătoare, ci și ca o cădere fără scăpare în meandrele cele mai întunecoase ale nevrozei. Lumea infernală și subterană a Persefonei, „Casa lui Haidos” în care zeița se scufundă progresiv, nu se profilează ca un regn escatologic al viitorului, ci mai degrabă ca un adevărat regn psihologic al prezentului, împărtășind un izomorfism ocult și profund cu imaginea „Oceanului Schizoidian” dezvoltat de autoare în culegerea omonimă din 1997. Partea a doua a

[1] Prima parte a studiului, intitulată *I. „Văduva albă şi văduva neagră”: fenomenologia mitică a Korei-Persefona*, este semnată de Giovanni Magliocco, iar cea de-a doua parte a studiului, intitulată *II. De la scena mitică la scena psihică: subterana Eros-Thanatos*, este semnată de Ilona Duţă.

lucrării (Ilona Duță) va demonstra că, prin recursul la imaginarul mitic al Dublului, scenariul psihic desfășurat în volumul acesta este o adâncire în ordinea fracturii interioare a eului și totodată o încercare de remediere sau vindecare prin forţa de proiecţie a arhetipului; căci arhetipul poate salva individul de la dezintegrare tocmai prin natura sa universală (el activează ca o adevărată matrice simbolică). Dramă erotică, nupţială prin excelenţă, scenariul acesta mitic surprinde însă apariţia fisurii sau a Thanatosului în mijlocul proiecţiei unificatoare a Erosului: seria dedublărilor, în ordinea identităţii feminine (a *animei*) prin figura Korei-Persefona, respectiv în ordinea identităţii masculine (a *animus*ului) prin bărbaţii alternativi Korin-Haidos, este simptomatică pentru imposibilitatea unificării şi a armonizării psihismului. Erupţia finală a delirului este mărturia adevărului psihic, în pofida oricărei nuntiri.

Cuvinte-cheie: *Kore-Persefona*, *mituri clasice*, *arhetipuri*, *dublu*, *identitate*

I. „VĂDUVA ALBĂ ȘI VĂDUVA NEAGRĂ”: FENOMENOLOGIA MITICĂ A KOREI-PERSEFONA.

În volumul său publicat în 2004, *Kore-Persefona*, Ruxandra Cesereanu preia din bogatul fond cultural al Antichităţii greco-latine un mit clasic al contrastului, oferindu-ne o originală rescriere postmodernă. Metamorfozele acestui mit, polimorfe și polivalente, ne arată că imaginea Korei-Persefona se configurează, în opera Ruxandrei Cesereanu, ca metafora paradoxală a unui Sine scindat mental între sănătate și nevroză – „C-o luntre de văduvă neagră ies din mine/ spre o văduvă albă care-aș putea fi tot eu” scrie autoarea în poemul *Tînăra erinie*. Cele două ipostaze, măști ale Sinelui auctorial, definite de un bipolarism cromatic cu o mare forță simbolică iradiantă, pun acest volum de poeme sub zodia mitului Dublului. Într-un studiu consacrat acestui mit, Nicole Fernandez-Bravo remarca faptul că Dublul a simbolizat din Antichitate până în secolul XVI „omogenul”, „identicul”. După afirmaţia cercetătoarei « la rassemblance entre deux êtres sert à la substitution, à l'usurpation d'identité, le double vivant, le sosie, le jumeau, est pris pour le héros et vice versa, chacun ayant son identité propre » (Fernandez-Bravo 1988, 495-496). Începând cu secolul al XVI-lea, acest mit suferă modificări semnificative, reprezentând mai degrabă „eterogenul”. În secolul al XIX-lea, Dublul va încarna diviziunea Eului până la explozie, în timp ce în secolul al XX-lea vom asista la o reprezentarea a Eului definitiv şi la infinit fragmentat (Fernandez-Bravo 1988, 496). În cazul Ruxandrei Cesereanu, este valorizată și radicalizată tocmai fragmentarea aceasta; astfel, în *Kore-Persefona,* Dublul mitic nu se mai încarnează într-o sosie sau într-o ființă gemelară, identică și în același timp ireductibil „altă”, ci se înrădăcinează în interioritatea abisală și viscerală a Sinelui iremediabil clivat.

Femeia veșnic dublă care reprezintă nucleul iradiant al mitologiei personale a Ruxandrei Cesereanu, Kore luminoasă și Persefona infernală, „vrăjitoarea” de origine divină venind dintr-un trecut mitic și femeia fragilă, umanizată, fixată într-un prezent prozaic (demitizat și desacralizat), pare să se ivească din abisuri psihice bântuite de nevroză și redate în text printr-o rețea de simboluri aparținând unui imaginar de tip schizomorf. Suntem în prezența unui Dublu care intră mai degrabă în categoria

„eterogenului”, o ființă hibridă și paradoxală a cărei identitate este explodată și tragic fracturată și care ne spune povestea bolii corozive izvorâte din adâncul conștiinței, aceea de a fi „văduvă neagră și văduvă albă”, de a fi „Eu” și în același timp o mulțime de alți „Eu” însutiți la infinit:

> Cine sînt eu?/ O femeie, ceva, altcineva, nu ştiu ce, nu ştiu cine, cineva, cîndva, undeva./ […] Din toate felurile de sînge am adunat cîte puţin,/ făptură ca un puzzle,/ şi bărbat, şi femeie, şi copil, şi bătrîn, şi vie, şi moartă./ Sînt cioburi, fărîme, resturi,/ nici chiar Asclepios nu m-ar putea vindeca,/ atît de-nsutit răsfrîntă (Cesereanu 2004, *Nekyia*, 70).

În anumite mituri antice, precum mitul Korei-Persefona sau al lui Ianus Bifrons, imaginea Dublului comportă deja aspecte izomorfe cu figurile „eterogenului”, specifice ipostazelor mai moderne ale Dublului. În acest caz, chiar autoarea valorizează, de la început, elementul de „eterogenitate”. În scurtul text explicativ ce reprezintă prologul volumului, Cesereanu reflectează asupra caracterului hibrid, schizoid și polimorf al Korei-Persefona:

> Aproape întotdeauna în viața pe care o avem, fie că sîntem bărbați ori femei, trăim, mental vorbind, jumătate sub pământ, jumătate la suprafața pământului. Iar, uneori, aflați în limburi, nu mai știm ai cui sîntem. În cartea de-acum va fi vorba mai ales de Kore-Persefona, dar și de toți cei care simt jumătățile cele două. Disputată mereu între ținuturi, Kore-Persefona rătăcește zănatic fie la marginea mării ori pe cîmpuri, fie în subterane, vegheată uneori de Demetra ori de doica Baubo. [...] Străbătând timpul faunilor și al eriniilor, dar și al noilor zei adaptați, Kore-Persefona ajunge până în secol XXI în care se simte acasă. Și bolnavă, și fericită, mereu ruptă în două, Kore-Persefona nu este altceva, la urma urmei, decît un centaur. Ca noi toți. (Cesereanu 2004, 5).

Pentru Ruxandra Cesereanu, Kore-Persefona se configurează ca metafora cea mai pregnantă a unui Sine suspendat între lumina rațiunii, respectiv sănătății și *nigredo* ca stare haotică, nediferențiată și fragmentară a nevrozei. Traseul inițiatic înscenat de autoare se conturează ca un parcurs cathartic și terapeutic prin care, într-un prim moment, vindecarea pare să fie posibilă. Din această perspectivă, mai semnificativă este prima secvență a poemului care deschide volumul, *Nupţii la Egina*, un text care ar putea fi definit ca „poemul renașterii Korei”:

> Ci eu sînt Kore, cea care jumătate de viaţă stă în tenebre cu Marele Bărbos/ şi jumătate de viaţă stă pe inima cu raze a lui Korin./ Venit-a vremea să fiu cu logodnicul luminos/ care îmi pune leandri în păr şi crengi de măslin la gît,/ cel care îmi cîntă la flaut că să mă aromească./ […] Ci eu sînt Kore-Persefona, regăsita,/ cea care-a ieşit nounăscîndu-se cu ierburi în păr şi în gură./ […] Împodobită astfel mă-nfăţişez lui Korin cel cu piele de cerb,/ cu ochii turcoaz iar nu de abanos ca ai răpitorului./ Uitat-am răstimpul în hîdul infern unde am fost regină a morţii,/ venit-a vremea să rîd şi să-nfloresc./ Căci sînt făptură a leandrilor şi soră a măslinilor, fiică a scoicilor, încoronată

> cu grîu./ […] Sînt Kore-Leaina, leoaica spicului de grîu,/ cea care limbă şi-ar lăsa să-i fie tăiată decît să-l piardă pe Korin (Cesereanu 2004, *Nupții la Egina I*, 7).

Versurile focalizează valoarea solară și ciclomorfă a Korei-Persefona. Autoarea se referă la acel moment auroral în care zeița, după o perioadă întunecată petrecută cu Haidos în Infern, renaște ca să se reunească și să se reîntregească cu „logodnicul luminos", Korin. Această ipostază solară a bărbatului dobândește funcția și rolul care în mitul clasic erau prerogativa Demetrei. Este o modificare relevantă în constelația mitică originară. „Logodnicul luminos", care în *Nupții la Egina* este definit ca un „nou Dionis", încarnează ipostaza masculinului teluric și solar aflat într-o opoziție dialectică cu ipostaza htoniană a „Marelui Bărbos". Dualitatea Korei-Persefona se răsfrânge reverberant și asupra masculinului: de fapt, cei doi termeni antitetici nu par asimilabili inițial, pentru că, aşa cum a afirmat James Hillman în studiul său consacrat visului și lumii infernale, *The dream and the underworld*, *chtōn* și *gē* nu se referă necesar la aceeași regiune, nici nu evocă sentimente similare:

> Chthōn with its derivatives refers in origin to the cold, dead depths and has nothing to do with fertility. […] The two words *gē* and *chtōn* imply two worlds, the first of the earth and in it, the second below the earth and beyond it. There are even *three* distinctions here which have been imagined as levels of earth […]. The first of these distinctions is between Demeter's horizontal green plain with its activities of growth and Ge, the earth below Demeter. […] And then beneath these the third, chthōn, the depths, the dead's world. (Hillman 1979, 35-36).

Korin, „logodnicul luminos", provine dintr-un spațiu apropiat ținuturilor stăpânite de către Demetra, *Mater* telurică propice lui: „Demetra i-a frecat tîmplele cu ulei de măsline,/ în zadar vrut-a Marele Bărbos să mi-l răpească" (*Nupții la Egina I*). Dacă figura htoniană a lui Haidos se structurează pe o convergență deplină între *libido* și *mortido*, figura telurică a „logodnicului luminos", de altfel o imagine erotizată a fertilității, întruchipează *libido*ul lipsit de *mortido*. Antroponimul Korin, cu care este desemnat „logodnicul luminos", este emblematic fiindcă, dincolo de referințele autobiografice evidente, derivă din numele zeiței Kore, materializând, deci, dublul masculin al jumătății solare a acesteia. În cuplul Kore-Korin, care la nivel htonian este substituit de cuplul Persefona-Haidos, se ascunde şi o idee ocultă de androginie, cele două ființe hibride înfățișând acea dublă polaritate simbolică încarnată în *coincidentia oppositorum*. Celebrările primăvăratice la Egina sunt, aşadar, o adevărată nuntă alchimică; în ciclicitatea veșnicei reîntoarceri, ele țintesc să vindece prin reunificarea contrariilor clivajul, adică orice sciziune psihică, și să restabilească armonia primordială dintre cele două sexe.

Mai apare în aceste versuri şi o altă variantă a narațiunii mitice: ca și Korin, și Kore-Leaina este un antroponim creat de către Ruxandra Cesereanu. Este vorba încă o dată de o reprezentare „dedublată" în care elementul plutonic și nocturn este refulat, camuflat și apoi eufemizat, favorizând astfel potențarea caracterului diurn, fiindcă

Λέαινα în limba greacă are sensul de „leoaică”. Versul „cea care limba şi-ar lăsa să-i fie tăiată decît să-l piardă pe Korin” revelează și o reminiscență îndepărtată a poveștii pseudo-istorice a Leainei, o hetaìră, amanta lui Aristogiton Tiranicidul, cea care, pentru a nu oferi, sub tortură, informații privind complotul lui Aristogiton împotriva tiranului Iparh, și-a tăiat limba mușcând-o. Totuși, dincolo de această referință culturală pseudo-istorică, autoarea folosește antroponimul Leaina mai ales pentru sensul zoologic al cuvântului.

În bestiarul mitic al poetei, și el profund informat de dualism, de schizomorfism și clivaj, leul (folosit mai degrabă în variantă feminină) și, în general, toate felinele dobândesc un rol simbolic relevant. Din punct de vedere arhetipal, leul ar putea să preia valorizări negative din cauza aspectului violent și devorator, așa cum consemnează Gilbert Durand în studiile sale despre structurile antropologice ale imaginarului. În multe culturi leul împărtășește, de fapt, un izomorfism cu câteva funcții atribuite lupului, în timp ce în unele tradiții leul îndeplinește chiar o agresiune teriomorfă față de același soare căruia de obicei îi este asimilat, materializând imaginea ambivalentă a unui astru devorator-devorat (Durand 1992, 93-94). Însă, în poemele din *Kore-Persefona*, „leoaica spicului de grâu” este exclusiv regina bestiarului solar și diurn și trebuie asimilată polarității pozitive, Kore. În timp ce polaritatea negativă, Persefona, se materializează, la nivel zoologic, în imaginea panterei negre care, și din cauza cromatismului său, dobândește aspectul unei cratofanii infernale, după cum demonstrează versurile emblematice din poemul *Panteră neagră am fost cândva*. Aici, pantera aparține lumii subterane, adică „lumii *schizo*”, infernului nevrozei (metaforizat de imaginea „tunelului părăsit” unde zace mintea zeiței proiectată în ipostază de panteră):

> Panteră neagră am fost cîndva/ pe cînd mintea mea zăcea într-un tunel părăsit,/ locuit doar de făpturi cu cerul gurii pîrlit./ […] Tunelul călătorea prin mine ca o fereastră zidită/ mă învîrteam înăuntru şi scrîşneam din dinţi/ ca o simfonie uitată de cei ce-au simţit măcar o dată aroma stelară (Cesereanu 2004, *Panteră neagră am fost cândva*, 32).

1.1. Transmutările ciclice ale unei identități tulburătoare

Transmutând și readaptând într-o manieră profund personală și originală mitul Korei-Persefona, Ruxandra Cesereanu propune în *Nupții la Egina* o nouă versiune a Misterelor Eleusine. Într-un studiu esențial consacrat lui *Mater Magna* și fenomenologiei configurațiilor feminine ale Inconștientului, *Die große Mutter. Der Archetyp des großen Weiblichen* (1956), Erich Neumann a observat că „revenirea la suprafață a Korei – motivul arhetipal al primăverii – înseamnă regăsirea fiicei, pentru Demetra fiica sa, Kore, fiind de fapt moartă, și totodată înseamnă reunirea și reîntregirea cu ea” (Neumann 1981, 306). După Erich Neumann, este chiar *heuresis* al fiicei (adică regăsirea ei), primul element esențial al Misterelor Eleusine. Totuși, așa cum am afirmat înainte, Demetra are, în poemele Ruxandrei Cesereanu, un aspect și un rol mai puțin accentuat, marginal față de mitul clasic, ea apărând explicit în puține texte. Aici *heuresis*-ul și reunirea înseamnă, mai degrabă, reîntregirea cu masculinul teluric

și solar încarnat de Korin/„logodnicul luminos”. Triada *Gē* (Pământul)-Demetra-Kore, care i se opune dialectic triadei infernale *Chtōn* (Iad)-Haidos-Persefona, este înlocuită cu o nouă triadă (modificată): *Gē* (Pământul)-Korin-Kore.

„Logodnicul luminos”, care preia rolul Demetrei, dobândește tocmai funcția unui inițiat al misterelor zeiței, întrupând un nou Dionis: „Ca un nou Dyonisos stă Korin între preotesele mele,/ pielea sa de mire are blîndeţea şofranului,/ gura-i rodie moale/ […] Rugătoarele l-au îmbăiat trei nopţi pentru mine” (Cesereanu 2004, *Nupții la Egina I*, 8). Imaginea rodiei, pe care este structurată metafora *in praesentia* a versului al treilea, introduce totuși în această figură telurică și solară o ambiguitate profundă care ar putea să reveleze noua semnificație căpătată de Misterele Eleusine. Homer povestește în *Imnul Demetrei* că Haidos, după ce i-a permis Persefonei să se reîntoarcă la mama ei, fără să fie văzut de nimeni, o face pe zeiță să înghită un bob de rodie, nedorind ca Persefona să rămâne pentru totdeauna pe Pământ alături de propria mamă, Demetra (Omero 2010, 46). Tocmai înghițirea rodiei o osândește pe Kore-Persefona la acea perpetuă dinamică ciclică, în care scufundările și îngropările în viscerele subterane ale pământului sunt urmate de renașteri continue. Bobul de rodie, în Grecia antică, avea o semnificație simbolică pusă mereu în legătură cu vina și cu Infernul, el devenind o metaforă a blândeții malefice. În contextul mitului Korei-Persefona, bobul de rodie ar putea însemna că zeiţa Kore a căzut pradă seducției și, în consecinţă, merită pedepsită petrecând o parte din viața sa în Infern (Chevalier, Gheerbrant 1982, 485). În mitemul înghițirii bobului de rodie se poate, deci, întrezări un element de seducție infernală. La Eleusis fructul le era interzis inițiaților fiind un simbol al fecundității care putea să prăvălească sufletele în abisurile cărnii (Chevalier, Gheerbrant 1982, 485). Asemănând gura „logodnicului luminos” cu rodia, Ruxandra Cesereanu aprofundează aspectul senzual și carnal al acestei figuri. Misterele eleusine și celebrările primăvăratice dobândesc astfel o semnificație profund erotizată. De altfel, poeta însăși a afirmat că, în intențiile sale, Kore-Persefona a fost mai ales o carte despre erotism, chiar dacă este vorbă de un erotism sub a cărui senzualitate s-ar ascunde, refulat, mitul primordial al androginului[1].

Mai sunt şi alte valorizări ale „logodnicului luminos” care revelează faptul că natura lui este puternic sexualizată: el este un „faun” și în același timp un „dulf”. În poemul *Faunul*, creatura mitologică, ale cărui caractere teriomorfe și dionisiace sunt îngroșate aproape grotesc printr-o simultaneitate covârșitoare de imagini specifice unui bestiar baroc (faunul are „copite înstelate”, „o creastă de tigru buimac” și se rotește „șopîrlos”), se suprapune ambiguu cu imaginea „dulfului”, căci în ultima parte a poemului „dulful” Korin pare să țâșnească direct din pielea ființei hibride:

> Cu miere pe buze l-am atins atunci în văgăuna buricului, / bolborosindu-i vorbe fierbinţi de femeie-mblînzită, / dar cînd să-l mîngîi adînc şi să-l frîng în braţe, / Dulful

[1] Aceste afirmaţii sunt cuprinse în *Ceasornicăria III*, un articol publicat pe blogul autoarei, 13 decembrie 2007, www.mesmeeacuttita.wordpress.com.

> Korin ieşi din pielea-i tuciurie / şi îmi muşcă gura, îndoind-o pînă la oase (Cesereanu 2004, *Faunul*, 43).

Pentru Kore, identitatea acestui „bărbat spasmodic", pe jumătate țap, este enigmatică în ambiguitatea ei, zeița întrebându-se dacă este vorba de „alesul Korin întors din adâncuri", de „un faun saltimbanc" sau de „vreun înșelător de la bărbosul Haidos" (Cesereanu 2004, *Faunul*, 43). Încă o dată, această figură panică a metamorfozei pare să devină centrul jubilației dionisiace care domină polaritatea solară, Kore. Și în poemele unde „logodnicul luminos" este prefigurat ca un delfin, el încarnează, întocmai ca și faunul, o dorință erotică de împlinit, precum și cealaltă jumătate a ființei androgine contemplată și căutată obsesiv de către Ruxandra Cesereanu. De altfel, delfinul, care în bestiarul mitic se conturează ca un simbol acvatic al transfigurării și al renașterii, poate să dobândească și el profunde şi explicite valorizări sexuale[1].

Când Kore, „ademenită [...] c-o floare de hypnos", dispare scufundându-se din nou în hăuri şi se manifestă „Dublul-umbră" al Korei, polaritatea nocturnă Persefona, tot atunci și „logodnicul luminos" Korin străbate, la rândul său, o nouă fază întunecată, transformându-se într-un „căutător de mirese-necate", într-o „stafie din carne sărată" respectiv într-o „statuie oarbă" înfiptă în inima zeiței (Cesereanu 2004, *Dulful Korin*, 11). În poemul *Dulful Korin*, Kore, captivă în regnul nocturn al lui Haidos, încercând să evadeze din ţinuturile aherontice, pleacă în căutarea „logodnicului luminos": „Noaptea, cu torţe-n tunel îl caut pe dulful Korin,/ pe cînd zeul îmi doarme […]./ Surîsul mi-e stins prin povîrnişuri umbrite/ pe cînd arătările îmi ţes haina nesomnului." (Cesereanu 2004, *Dulful Korin*, 10-11). Dimpotrivă, în poemul *Fersefasa*[2] *ruptă-n două* „logodnicul luminos" este cel care pleacă în *questa*, în eterna căutare a pierdutei Kore, împlinind o catabază în lumea de dincolo și prezentându-se în fața lui Haidos, care, ca și Persefona pentru Kore, se configurează drept dublul său întunecat. „Dublului-umbră" Haidos, Korin i-o cere înapoi pe tânăra Kore, cea preschimbată între timp în „Fersefasa":

> Ruptă eram: Haidos mi-era stăpînul de carne,/ iar dulful Korin în sîngele meu înota scelerat./ Apoi, într-o noapte cu lună,/ pe cînd mă tînguiam stîncilor din ţinutul hidos,/ părul tăindu-l, carnea zgîrîind-o,/ unghiile tocindu-le de umbre,/ cu buruieni biciuindu-mă peste trup,/ dulful Korin, chiar el, sosi în peţit la Haidos./ Venit-am să duc

[1] Aceste caractere erotice au fost reactivate și în câteva opere ale modernității, așa cum a demonstrat André Siganos, în special într-un roman al lui Nikos Athanassiadis, *Τογυμνόκορίτσι* (*Fata goală*), care povestește relația sexuală dintre o femeie naufragiată și un delfin (Siganos 1988, 224).

[2] Ruxandra Cesereanu folosește alte trei nume ca să o desemneze pe Kore-Persefona: Leaina, Fersefasa și Pirefonia, ca și cum ar vrea sa sporească caracterul proteiform și multiplicitatea zeiței. Dacă Leaina este folosit în sensul său de „leoaică", Fersefasa este reluat probabil din *Antigona* lui Sofocle. Privind Pirefonia, nici el nu este un antroponim creat de autoare, pentru că probabil el vine din Perifona, nume cu care Persefona este desemnată în câteva inscripții antice.

de-aici femeia iubită de amîndoi,/ iar dacă altfel nu se poate, venit-am să port război. (Cesereanu 2004, *Fersefasa ruptă-n două*, 24-25).

Potrivit interpretării psihanalitice a mitului Persefonei, răpirea Korei și *descensus*-ul ei *ad inferos* s-ar configura în primul rând ca metafore ale transformării femininului. Figura Persefonei « représenterait, sur un plan divin, et avec sa mère Déméter, les émotions de la vie d'une femme, l'essence de toute vie et la transcendance de l'éternité », încarnând « cette idée de dislocation de l'individu qui se trouve partagé entre deux mondes, deux univers si différents l'un de l'autre qu'ils sont inconciliables » (Doudoumis 2002, 1544). Aceste interpretări psihanalitice, fondate pe studiile lui Jung, Kerényi și Neumann, au fost reluate recent și dezvoltate de către psihanalistul și cercetătorul junghian Aldo Carotenuto în eseul său *L'anima delle donne. Per una lettura psicologica al femminile*. În perspectiva hermeneutică a lui Aldo Carotenuto, Kore, prin seducția operată de către bărbat, încetează să mai fie fată devenind femeie, ea se desprinde de o mamă fundamental castratoare pentru a evolua psihic prin cunoaşterea unei alte lumi decât aceea în care a trăit înainte, şi anume lumea masculină; astfel încât, ea se transformă definitiv în Persefona, deci, în femeie (Carotenuto 2010, 181, 185). Totuși, la Ruxandra Cesereanu nu întrezărim o simplă metamorfoză, o evoluție de la Kore la Persefona, ci mai degrabă o coprezență și o simultaneitate neliniștitoare. La Cesereanu nu este vorba de fapt, ca în mitul clasic, de oscilaţia între tânăra Kore, care mai rămâne sub influența Demetrei, şi femeia Persefona aflată sub zodia masculinului, ci de o adevărată scindare materializată printr-o fractură interioară a acestei figuri mitice, care este una și în același timp dublă, Kore și Persefona în mod simultan. În această coprezență, care se instalează în psihologia profundă a zeiței (și a autoarei), antiteza *Gē*/ Demetra (mamă castratoare) vs. *Chthon*/ Haidos (eliberare, prin masculin, de mama castratoare, deci transformare și creștere) este înlocuită de antiteza Korin/ masculinul luminos vs. Haidos/ masculinul tenebros; un masculin tenebros care, după cum vom demonstra, este constant în legătură cu umbra și nevroza.

În această dialectică diadică, aproape schizoidă, polaritatea Kore, printr-o tentativă continuă de revenire la suprafață, îndepărtându-se de hăurile infernale, este atrasă de Korin (masculinul teluric și totodată solar) și de „ținuturile superioare", în timp ce polaritatea Persefona este vertiginos magnetizată spre abisurile lumii de dincolo, acolo unde se deschid meandrele „ținuturilor inferioare"stăpânite de Haidos (masculinul htonian și nocturn). Aceste două tendințe centrifuge provoacă antiteza sfâșietoare pe care se structurează majoritatea textelor din volum: „Zăceam aşa printre băieţii din Sepolya City,/ cu asfodele la ureche,/ cu dinţii ca sîmburii de rodie,/ şi vremea trecea cu un ochi în infern şi cu altul la suprafaţă,/ bînd licoare de mac" (Cesereanu 2004, *Sepolya City*, 59); „Femeie-nseamnă a fi tulbure şi ciudată./ A fi fachir îngropat între viaţă şi moarte./ […] Eu Kore-Persefona, zeiţă cu riduri,/ cea la-ndemînă grimaselor din hău,/ atît de pătată de-o veşnică jumătate de iad./ […] Zeii s-au perindat cu pieile umede [...],/ dar tu ai rămas aici ca o stîlpnică,/ nepierind, îndurînd şi clipind din ochii-ţi negri / de jumătate căprioară, jumătate" (Cesereanu 2004, *Nymphaeum*, 63-64); „Mai întîi, maica-mi, Demetra, îmi spusese că sînt ca o

tuaregă,/ o parte de lumină, alta-ntuneric […]./ Un ochi de-al meu rîde şi altul plînge" (Cesereanu 2004, *Nekyia*, 68).

Tocmai schizofrenia latentă a zeiței (până și în ipostaza ei de „Kore") structurează textele cele mai semnificative din punctul de vedere al actului mitopoetic, care trebuie considerat mereu, pentru scriitoare, ca moment terapeutic și ca exorcism al demonilor lăuntrici. Pentru Ruxandra Cesereanu, Kore-Persefona este și va fi mereu o ființă heteromorfă, „bolnavă și fericită", mereu suspendată între viață și moarte, între regimul diurn și regimul nocturn, cu un ochi care plânge și un ochi care râde, un ochi în infern și altul la suprafață. Pătată de o veșnică jumătate infernală, este și „căprioară" și „cucuvea", este un „centaur" monstruos care poartă în sine, ca o pecete, cele două jumătăți aflate în luptă spasmodică. Din această natură dublă și hibridă derivă furia thanatică de care sufletul și trupul sunt străbătute deopotrivă. Tocmai această mânie definește și modelează Infernul din care se ivește „Dublul-umbră" Persefona, un infern care, după cum vom demonstra, la Cesereanu se încheagă substanțial ca un regat psihic al prezentului.

1.2. Lumea infernală ca „Oceanul schizoidian": limbajul mâniei, nevroza și infrarealitatea

Într-un poem intitulat *Nopți ateniene*, autoarea materializează această mânie printr-o referință la *amok*: „Nu-mi rămînea decît să zac/ şi din această lene de amoc să-mi aflu tihna şi neliniştea./ Căci cele două jumătăţi se mîngîiau, se zgîriau,/ şi-ntr-un tîrziu se cuibăreau în mine ca nişte păsări fără cioc (Cesereanu 2004, *Nopți ateniene*, 34). Sindromul *amokului*, cunoscut în Occident datorită relatărilor șocante ale unor scriitori (Balzac, Kipling, Conrad, Sartre) și răspândit mai degrabă în Orient – termenul însuși vine din limbă malaieză „āmuk", însemnând „furie, mânie" – a fost considerat de psihiatria occidentală ca o boală mintală. Pus, uneori, în legătură cu abuzul de stupefiante, *amokul* a fost descris ca manifestarea unei personalități pradă schizofreniei, paranoiei sau psihozei. Bolnavul de *amok* e stăpânit de o mânie crescândă, debordând într-un impuls homicid care îl determină să alerge, să distrugă și să ucidă orice îi iese în cale. Andrei Oișteanu, în studiul său despre narcotice în cultura română, a afirmat că *amokul* denumește „furia criminală generată de abuzul de opium sau nebunia provocată de lipsa drogului" (Oișteanu 2010, 170), așa cum apare el în nuvela lui Stefan Zweig *Amok* (1922). În secolul al XX-lea, etno-psihiatria a explicat *amokul* nu ca o boală mintală, ci mai degrabă ca un adevărat „sindrom cultural", o „secvență comportamentală" declanșată de mai mulți factori etiologici, de tip fizic sau sociocultural (Carr 1985, 203).

În cazul Ruxandrei Cesereanu, este mai probabil că poeta a fost sugestionată de *amok* nu doar din cauza furiei ilogice și devastatoare care îl singularizează, dar și pentru că el a fost interpretat, la început, tocmai ca o boală mintală legată de schizofrenie și provocată de un abuz de droguri. Aşadar, în această perspectivă, nu pare întâmplător faptul că autoarea se referă la *amok* (stare care nu apare în nici un alt volum de versuri al său) tocmai în legătură cu Kore-Persefona, deoarece, dintre toate măștile și *alter ego*urile poetei, aceasta este structurată în modul cel mai organic pe un mit de tip

„schizomorf": mitul Dublului. *Amok*-ul aparține, deci, unei „lumi schizo" – ca să folosim o expresie a Ruxandrei Cesereanu înseși – adică aceea lume scufundată și refulată de unde provine și Kore-Persefona, o lume pe care autoarea încearcă să o sondeze (dar și să o exorcizeze) dintotdeauna. Kore-Persefona care își află în „lene de amoc", paradoxal, contradictoriu și oximoronic, tihna și neliniștea, așa cum am afirmat înainte, se configurează ca metafora cea mai pregnantă a unui Sine dureros fragmentat și scindat mental între lumina sănătății și rațiunii, respectiv *nigredo*ul haotic al nevrozei. Zeița dublă prefigurează, fără îndoială, mai ales datorită medierii mitului, imaginea cea mai iradiantă şi flexibilă dintre cele provenite din „lumea *schizo*". *Nekyia* zeiței nu se constituie doar ca un *descensus ad inferos*, ca o coborâre torturantă în identitatea şi în interioritatea sa adâncă, ci mai ales ca o cădere fără scăpare în cele mai întunecate meandre ale propriilor nevroze.

Poetul, eseistul și comparatistul italian Roberto Deidier, într-un studiu consacrat mitului Persefonei, referindu-se la versurile unei mari poete italiene, Alda Merini, care a cunoscut și ea experiența nevrozei și care a rescris, ca şi Ruxandra Cesereanu, mitul Persefonei tocmai printr-o astfel de prismă, a arătat legăturile profunde pe care această figură mitică le întreține cu lumea nebuniei:

> Il suo passo ricade [...] su due opposti confini, tra vita e morte, ma conserva intatta la propria riconoscibilissima andatura, ancora nei versi di un autore di fine Novecento come Alda Merini, che quella scissura ha vissuto come follia e confinamento nel lager del manicomio: "Sono nata il ventuno a primavera / ma non sapevo che nascere folle, / aprire le zolle / potesse scatenar tempesta. / Così Proserpina lieve / vede piovere sulle erbe / sui grossi frumenti gentili / e piange sempre la sera. / Forse è la sua preghiera". Persefone *soror*, proiezione di un dolore coatto che appartiene all'opera dei giorni, diviene qui visione dello scatenarsi delle energie della *physis*, di cui la follia è una tragica manifestazione […]. L'osservatorio della follia, equivalente all'aprirsi del mondo infero, disegna uno spazio per il dolore e la nostalgia, ma preserva anche le ragioni di una felicità che è nutrimento; e nel gioco degli elementi l'alternarsi di anabasi e catabasi, semina e raccolto […], identifica il bisogno di una polarità alla quale anche i divini soggiacciono. (Deidier 2010, 8).

Reflecțiile lui Deidier privind poezia Aldei Merini pot fi aplicate perfect și poeziei Ruxandrei Cesereanu, al cărei traseu poetic se încrucișează cu traseul poetei italiene, împărtășind aceleași intuiții. În *Kore-Persefona*, toate versurile parcă provin din acel „observator al nebuniei" care, după Roberto Deidier este echivalent și coincide întru totul cu deschiderea spre prăpastia lumii infernale. Acest „observator al nebuniei" este pentru Cesereanu o lume scufundată, „micul azil de alienați" care se ascunde în fiecare dintre noi. Poemele din *Kore-Persefona* relatează într-un limbaj magmatic, vizionar și halucinat, fricile, obsesiile, delirurile care mișună într-o corporalitate sfâșiată, clivată (privită paradoxal ca suflet întrupat), vorbesc despre fantomele, monștrii și demonii de exorcizat care se cuibăresc într-un creier ireparabil separat, un creier „vopsit în roșu și negru" acolo unde au crescut „oase moi" (Cesereanu 2004, *Nekyia*, 67) sau acolo unde se află „bucăți de cuarț" (Cesereanu 2004, *Scafandra*, 54).

Proiectând în afară, prin limbajul mâniei, monștrii care căptușesc infernul lăuntric, următoarele fragmente citate se configurează, în intenția Ruxandrei Cesereanu, și ca momente terapeutice, etape obligatorii ale unei *catharsis*, ale unui exorcism care țintește să vindece prin actul mitopoetic tot ceea ce este separat și clivat:

> Plămînii mei sînt doi orfani deliraţi,/ inima-i o insulă c-un vulcan retezat,/ dogoarea vine din măruntaiele soarelui care mi se strivește pe cap./ Pielea mi-e galbenă şi violetă,/ coastele-s arbori cosmici răsturnaţi,/ în spitalul trupului meu se află monştri uşor de-mblînzit,/ dacă i-ai mîngîia pe şira spinării,/ ei ar cădea precum sclavii la tălpile tale şi ţi le-ar săruta. (Cesereanu 2004, *Atinge-mă*, 26);

> Dinţii îmi clămpăneau,/ ochii mi se strîngeau la rădăcina frunţii şi boscorodeau,/ oasele mi se albeau făcîndu-se de zăpadă./ În vene lătra o haită de cîini bezmetici,/ ei mursecau tot ce le ieşea în cale,/ fie ea neprihănire, singurătate sau ardoare./ […] Fiara era vie, mă pîndea ca să mă vîneze/ cînd pe cer nu avea să fie nici o stea./ Avea cap de licantrop, gheare de vulturoaică şi solzi de antracit. (Cesereanu 2004, *Ca să mă mântui puțin*, 27);

> Luna cu amfetamină are blană de hermină,/ tăvălită stau în ea ca-ntr-un baldachin de nea./ Lună moale, oasele-s septentrionale,/ în răceala lor de-urzică stă un vrăbioi albit de frică./ Cununiţa mea de lună e din vene de nebună,/ ţesute cu iscusinţă de o vrăjitoare cu falange prelungi/ care toarce pisiceşte sminteala mea în cămaşă cu dungi./ Ah, tu, lună blestemată, curtezană nestemată,/ pielea ta-i marsupiu de prădalnică agată./ Vineţie cu plămînii explodaţi printre stele/ levitez între comete cu păr lung de iele,/ la capătul tunelului stă luna ca o oarbă împărătească,/ cu văpăi în creier, veşmîntată în rochie lucioasă./ [...] Lună ciungă, mirosind a soartă, mintea mea-i o sticlă spartă. (Cesereanu 2004, *Luna cu amfetamină*, 50).

Descensus ad inferos al Persefonei dobândește aici un aspect cvasi-apocaliptic, deschizând o perspectivă suprarealăde coșmar. Autoarea demonstrează o fascinație secretă pentru o lume a violenței și a ororii și, pentru a reprezenta toate eclipsele minții, spaimele și nevrozele care căptușesc canalele labirintice, subterane ale sufletului, creează o serie șocantă de metafore *in absentia* de-a dreptul *unheimlich* (în sensul freudian), venind parcă dintr-un bestiar gotic sau dintr-o pictură a lui Hyeronimus Bosch: „monştri uşor de-mblînzit", „cîini bezmetici" care latră în vene; fiare cu „cap de licantrop, gheare de vulturoaică şi solzi de antracit"; „vrăjitoare cu falange prelungi"; luna blestemată care stă la capătul tunelului ca o „împărăteasa oarbă cu văpăi in creier". Catabazei progresive a Persefonei, care se configurează ca o scufundare în apele *stinfalizate* ale nebuniei și ca explodarea unui Sine violent fragmentat, îi corespunde, la nivelul imaginilor, o constantă degradare teratologică a simbolurilor feminității, în special a simbolului lunii. Luna este mereu o prezență obsesivă și blestemată în imaginarul Ruxandrei Cesereanu. În *Kore-Persefona*, ea se transformă într-o „luna ciungă mirosind a soartă", o „lună coțofană" care rănește cu pliscul, o tulburătoare „lună cu amfetamină" care, provocând halucinații psihotice și scufundând

ființa în hăuri întunecate, trebuie considerată ca o metaforă ocultă a morții și a terorii derivate din moarte, profilându-se, deci, ca un fel de substitut readaptat (și postmodern) al unei atavice luni negre.

În *Luna cu amfetamină* Ruxandra Cesereanu construiește, printr-o muzicalitate aparte, de sorginte, am spune, dimoviană, o formulă magică suspendată între transă esoterică, infantilism și demență. Acest sortilegiu sonor materializează ca prin vrajă un spațiu boreal în care culoarea albă (sugerată de imaginile zăpezii, a herminei și a oaselor) nu mai înseamnă renaștere, candoare sau angelism, ci evocă mai degrabă culoarea giulgiului, a spectrelor, a aparițiilor nocturne, respectiv *unheimlich* în sensul freudian. Este vorba de albul opac și apocaliptic al morții, care absoarbe ființa introducând-o în lumea de dincolo, în lumea selenară, rece și feminină care conduce spre absență, spre vidul nocturn, spre dispariția și disoluția conștiinței și a culorilor diurne (Chevalier, Gheerbrant 1982, 125). De altfel, poeta preia aici, poate într-un fel involuntar și inconștient, acea legătură tainică și adâncă, existentă deja în cultura greacă, dintre Lună și Persefona, după cum mărturisesc studiile lui Mircea Eliade și ale lui Ioan Petru Culianu consacrate raporturilor subterane întreținute de Lună cu Moartea. Bazându-se în special pe escatologia lui Plutarh, Eliade şi Culianu au arătat că în Antichitate o parte din Lună a fost considerată „casa Persefonei", adică locul unde se produce a doua moarte și unde *psyché*, desprinzându-se din *nous*, este re-absorbită în substanța lunară (Eliade 1949, 153; Culianu 2002, 199-200). Și pentru Cesereanu, deci, luna, departe de a fi „Casa lui Artemis", este mai degrabă casa pusă sub zodia plutonică a „vrăjitoarei" Persefona.

Și mai *unheimlich* în sensul freudian decât „luna cu amfetamină" este secvența de imagini din poemul *Scafandra*, care prezintă o neliniștitoare ipostază „acvatică" a „văduvei negre" și a Persefonei, un nou *alter ego* al autoarei înseși. Aici, imaginarul violent, specific poeziei Ruxandrei Cesereanu, pe de o parte zăbovește asupra unei corporalități feminine aproape teratologice, fiindcă este brutal sfâșiată și constant violată de materie, pe de altă parte parcă vrea să sugereze existența unei realități „secunde" care ar putea fi definită ca o „infra-realitate infernală". Această infrarealitate se strecoară în interstițiile realității prime infectând-o încetul cu încetul, așadar pragul său poate să se deschidă chiar *aici* și *acum*:

> Sînt într-o zarcă de carne, închisă-n durere ca o oarbă umflată,/ nici chiar picătura chinezească pe creştet nu m-ar putea jupui mai tare,/ nici chiar o centură de castitate nu m-ar putea zăvorî mai adînc./ […] Injecţiile cu narcoleptice intră-n mine ca nişte surori incestuose./ […] În creier, o gaură de grenadă,/ pe-aici intră amintiri depărtate cu guri de dantelă,/ spirala de voal a miresei ce-am fost,/ cea care a dănţuit cu obiectele dorinţelor ei. […] Am înotat cîndva spre o epavă/ pe care urcînd mai apoi am zărit marea în straturi cenuşii,/ ca o moluscă fardată./ Dar acum mă aflu într-un ţinut spart în cioburi/ pe care calc ca într-o mlaştină zdrenţuită./ […] Am fost aruncată într-o zarcă,/ din cap pînă-n picioare în ghips, / cu tije de oţel în vene,/ cu filamentele minţii întoarse pe dos/ ca o înecată în casca-i de apă sărată./ Eu sunt scafandra. Iar tu eşti mortul meu./ Cîrpe-am în piele, înmuiate în sînge ars,/ tulpini de nebunie, cu albă ceară la rădăcini […]./ Peşti sub

unghii, oglinzi în gură,/ în somn bolborosesc despre un hău despicat,/ fiindcă eu însămi am căzut într-o morgă de fluturi străpunşi cu ace. (Cesereanu 2004, *Scafandra*, 53-56).

Scafandra, văduva acvatică, rătăcește într-un *waste land* fără nicio conotație temporală, un „ținut spart în cioburi", „o mlaștină zdrențuită". În creierul său, devastat de narcoleptice, se deschide o „gaură de grenadă" unde pătrund „amintiri depărtate cu guri de dantelă", gaură care metaforizează acel prag prin care Sinele poate să comunice cu „cealaltă lume", şi anume cu acea „infra-realitate" a demonilor și a monștrilor lăuntrici. Este vorba, deci, de un prag care poate să permită și să favorizeze în fiecare moment ivirea Dublului infernal. Acea „morgă de fluturi străpunse cu ace", „hăul despicat" în care a căzut Scafandra, nu este decât o imagine simbolică de substituție, reprezentând o variantă mai modernă, dar și mai neliniștitoare, a „Casei lui Haidos". În această perspectivă, fluturii străpunși de ace, în consonanță cu semnificația simbolică pe care o aveau în lumea greco-romană, nu înfățișează aici decât o metaforă *in absentia* a sufletelor pierdute ale defuncților. În *The dream and the underworld,* James Hillman scria:

When we consider the House of Hades, we must remember that the myths – and Freud too – tell us there is no time in the underworld. There is no decay, no progress, no change of any sort. Because time has nothing to do with the underworld, we may not conceive the underworld as "after" life […] The House of Hades is a psychological realm now, not an eschatological realm later […]. This simultaneity of the underworld with the daily world is imaged by Hades coinciding indistinguishably with Zeus, or identical with Zeus *chthonios*. The brotherhood of Zeus and Hades says that upper and lower worlds are the same, only the perspectives differ. There is only one and the same universe, coexistent and synchronous, but one brother's view sees it from above and through the light, the other from below and into its darkness. Hades' realm is contiguous with life, touching it at all points, just below it, its shadow brother (*Doppelgänger*) giving to life its depth and its psyche. (Hillman 1979, 29-30).

Este evident că și pentru Ruxandra Cesereanu, „Casa lui Haidos" se manifestă ca un regat psihologic al prezentului și nu ca un regat eschatologic al viitorului. Un infern al minții pe care îl trăiești (și în care trăiești) *aici* și *acum*.

1.3. Kore-Persefona în „Oceanul Schizoidian": o paleontologie a *animei*.

În complexa sa mitologie poetică, Ruxandra Cesereanu a definit această „infra-realitate infernală", acest „regat psihologic al prezentului", la care se referă Hillman în legătură cu „Casa lui Haidos", ca un „arheoinconștient" propriu pe care l-a numit Oceanul Schizoidian. Referindu-se la volumul din 1998, *Oceanul Schizoidian*, autoarea scria în *Deliruri şi Delire. O antologie a poeziei onirice româneşti*: „pentru mine, Oceanul schizoidian are valoare de Cambrian, Silurian, Devonian, fiindcă este un arheinconștient al meu. I-am spus Ocean, fiindcă am reveria acvaticului, a scufundării, a uterinului. Dar, firește, Schizoidian are legătură și cu o lume *schizo*" (Cesereanu 2000, 246). Regresia spre acel „regat psihologic al prezentului" care se

încarnează în imaginea atavică a „oceanului schizoidian”, complicată de ideea delirului și de conceptul „poetului ca bestie”, a fost caracterizată pertinent de Ștefan Borbély ca „o paleontologie extatică [...] a fabulosului subuman detectat în crevasele insondabile ale Timpului” (Borbély 2007, 667).

Adjectivul *schizo* (reliefat în text cu caractere italice) face aluzie la faptul că poetica autoarei se fundamentează dintotdeauna pe un imaginar de tip „schizomorf”, mediat și materializat la nivel mitic tocmai de figura hibridă, fracturată și clivată a Korei-Persefona, dar și de alte figuri feminine cu mare putere de iradiere simbolică. Chiar radicalizarea acestor structuri schizomorfe, deja existente, de altfel, în imaginarul uman, și, în mod special, radicalizarea *Spaltung*ului, poate să conducă prin dezagregare, după cum a demonstrat Gilbert Durand, spre lumea neagră și infernală a schizofreniei, acolo unde se cuibărește „Dublul-umbră”. Durand a observat că « sans cesse reviennent dans le descriptions schizomorphes des termes tels que ‘coupé’, ‘partagé’, ‘séparé’, ‘divisé en deux’, ‘fragmenté’, ‘ébreché’, ‘déchiqueté’, ‘rongé’, ‘dissous’, qui mettent à l'évidence jusqu'à l'obsession le ‘complexe du glaive’» (Durand 1992, 210). Dacă citim cu atenție poemele Ruxandrei Cesereanu, vom constata că poeta are tendința să deformeze realul tocmai sub semnul adjectivelor semnalate de către Durand, preschimbându-l într-o lume *schizo*. Alături de aceste adjective, care definesc în profunzime un imaginar de tip schizomorf, apare obsesiv la Cesereanu și o constelație de substantive care ar putea fi puse tot în legătură cu schizomorfismul și cu conceptul de *Spaltung*, precum, „cuțitul”, „foarfeca” sau „lama de ras”.

De altfel, ideea sciziunii, a frânturii, a rupturii, a separării violente și ideea uniunii sfârtecătoare și terifiante a semnelor contrare într-o singură ființă, *concidentia oppositorum* tulburătoare reprezentată sub aspect mitic de Dublul Kore-Persefona, se regăsesc ambele chiar și în conceptul de „Delirionism” teoretizat de autoare pentru a-și defini literatura. Tocmai datorită Delirionismului și tehnicii poetice pe care o implică acesta, „regatul psihologic al lui Haidos”, spațiul infernal de unde se ivesc Dublul și toți ceilalți demoni lăuntrici, poate dobândi sens și totodată poate fi readus la suprafață prin defulare, astfel încât să fie exorcizat prin actul poetic. Și chiar din acest spațiu contradictoriu, limb atroce, halucinat, dar și nedeterminat, se încheagă și se ivește figura mitică a Korei-Persefona, „fachir îngropat între viață și moarte”, „și bărbat, şi femeie, şi copil, şi bătrîn”, „bolnavă și fericită”, veșnic fracturată, „una” și în același timp „alta”. În poemul *Nekyia*, Kore-Persefona nu mai este nici măcar o ființă dublă, ci este însutită la infinit, transmutându-se într-un fel de (supra)-femeie „sintetică”, „globală” și „multiplă”, o „femme 100 têtes”, dacă ni se îngăduie folosirea acestei imagini suprarealiste a lui Max Ernst, o femeie care cuprinde în sine o mulțime de alte femei, venind din toate vremurile, din toate spațiile prin „circuitele lumii”:

> Cine sînt eu?/ […] Nu mai port peplum, ci un sari indian […]./ Cineva din mine a băut cîndva un suc dulceag de portocale numit Hellas./ Cineva din mine a avut cîndva tot părul împletit în codiţe./ Cineva din mine a purtat la glezne şi mîini brăţări din furculiţe-ndoite […]./ Să fi fost cîndva şi o femeie-cruciat?/ Să fi ajuns la Ierusalim?/ Doar numele mi-l mai ştiu şi el e Kore-Persefona./ […] Cine sînt eu?/ O femeie, ceva,

altcineva, nu ştiu ce, nu ştiu cine, cineva, cîndva, undeva./ [...] Sînt grecoaică, ebree, africană,/ englezoaică, sud-americană, ursoaică?/ Din toate felurile de sînge am adunat cîte puţin,/ făptură ca un puzzle,/ şi bărbat, şi femeie, şi copil, şi bătrîn, şi vie, şi moartă./ Sînt cioburi, fărîme, resturi,/ nici chiar Asclepios nu m-ar putea vindeca,/ atît de-nsutit răsfrîntă./ […] Atunci încep să bolborosesc ca o debilă mintală,/ atunci spume îmi ies din gură/ şi strig […]:/ sînt grecoaică, ebree, africană,/ englezoaică, sud-americană, ursoaică,/ japoneză, tungusă, franţuzoaică,/ mongolă, aztecă, lupoaică,/ italiancă, egipteancă, persană,/ chinezoaică, spanioloaică, malgaşă,/ thailandeză, marocană, corboaică,/ algeriancă, mohawkă, troiană,/ miriapodă, fachiră, strigoaică. Sînt Kore-Persefona (Cesereanu 2004, *Nekyia*, 68-70).

Un vârtej al delirului o face pe Kore-Persefona să se scufunde în spiralele propriei interiorități, în care o mie de alte femei murmură sau îşi strigă identitatea. Dacă succesiunea diferitelor naționalități vizează reunirea într-o singură ființă, prin simultaneitate, a unor alterități culturale, lingvistice și spațio-temporale – adjectivul „troiană", de fapt, evocă nu doar o alteritate spațială, ci și o alteritate temporală, deci un fel de exotism în spațiu și în timp – referința la anumite animale se încarcă de puternice valorizări simbolice în consonanță cu constelația mitică originară persefonică. Este vorba de trei animale (urs, lup și corb, în varianta feminină) care întreţin, din punct de vedere simbolic, legături cu lumea htoniană şi cu un Dincolo. Ursul încarnează o „hierofanie lunară", misterul său iradiind din peșteri și fiind astfel o expresie a întunericului, a *nigredo*-ului alchimic, dar și a inițierii (Chevalier, Gheerbrant 1982, 717). După cum ne reamintește Jung, în studiul său capital despre Core, figura zeiței a fost frecvent asimilată tocmai cu acest animal (Jung 1997, 179). Și corbul, care în Grecia clasică era un animal solar consacrat lui Apollo, în Europa a luat încetul cu încetul un aspect disforic și nocturn, preschimbându-se și el într-un simbol al doliului, al *nigredo*-ului și al *putrefacției* alchimice (Chevalier, Gheerbrant 1982, 285-286); în ceea ce priveşte lupul, ne este bine cunoscut caracterul său de psihopomp și apartenența la imaginarul htonian (Durand 1992, 91-93). Ca și femeia pe care o reprezintă și o simbolizează, toate aceste animale evocate de scriitoare par să hoinărească în mod constant și ciclic între cele două lumi.

În versurile care încheie volumul, înainte să-şi reafirme definitiv identitatea de Kore-Persefona, o femeie „puzzle" care, călătorind dincolo de spațiu și timp, a ajuns până în secolul al XXI-lea, adunând „din toate felurile de sînge cîte puțin" și cuprinzând în Sinele său ereditatea unei multitudini de femei, Ruxandra Cesereanu evocă o altă triadă bizară: fachira, strigoaica și miriapoda. Fachira „între viață și moarte" (Cesereanu 2004, *Nymphaeum*, 63) și strigoaica restituie imaginea unor ființe consacrate pentru totdeauna misterului dualității lor, respectiv suspendate între *aici* și *acolo*, între realitatea „primă" și „infra-realitatea infernală", între lumea cotidianului și lumea delirantă a „arheoinconștientului", în timp ce imaginea miriapodei dezvăluie faptul că această femeie cu o mie de fețe/ „femme 100 têtes", nu se va putea vindeca niciodată întrucât alteritatea ei se adăpostește în chiar abisurile labirintice ale naturii sale, fiind adânc înscrisă în hăurile întunecoase ale sufletului și cărnii.

Valorizând caracterul proteiform al acestui mit și oprindu-se asupra legăturilor sale cu tema morții, Nicole Fernandez-Bravo a remarcat, în studiul consacrat Dublului, că ambivalența lui se manifestă mai ales în raportul privilegiat pe care mitul îl întreține chiar cu propria circularitate (Fernandez-Bravo 1988, 529). În această perspectivă, putem conchide că mitul clasic al Korei-Persefona, articulat în mod structural pe contrast și pe alternanța ciclomorfă viață-moarte-renaștere, înfățișează, mai mult decât oricare alt mit, imaginea cea mai desăvârșită a Dublului. În cadrul operei Ruxandrei Cesereanu, prin sedimentările mitico-simbolice, dar și prin variantele și metamorfozele constelației mitice originare asupra cărora ne-am focalizat atenția, Kore-Persefona întruchipează, aşadar, o mască a autoarei înseși (și chiar un Dublu), configurându-se ca o „figura a heterogenului" care se auto-generează și se regenerează perpetuu în interioritatea sa creatoare. După cum am demonstrat, regiunile psihice şi imaginare din care provine se află mereu sub zodia soarelui negru al nevrozei și al tuturor eclipselor minții care, paradoxal, îi îngăduie autoarei să comunice cu propriul „arheoinconștient".

Tentativa de a vindeca sciziunea mentală și de a neutraliza „Dublul-umbră" Persefona (zonă htoniană obscură a identității zeiței) prin reconstituirea cuplului „androgin" Kore-Korin, polarizează majoritatea textelor analizate, constituindu-se ca unul dintre nucleele mitice fondatoare ale acestora. Totuși, în rescrierea (post)modernă a mitului clasic, prin ritmurile demenţiale și prin „re-vrăjirea" unei lumi desacralizate, demitizate, „des-vrăjite", Ruxandra Cesereanu, adevărată paleontologă a sufletului, semnalează imposibilitatea neutralizării şi a concilierii. Kore este și va fi mereu și Persefona. Kore va purta mereu în sine o parte de umbră: o misterioasă „rană ultra-pământeană", pecete întunecată şi tulburătoare a Dublului său. Întrucât Kore-Persefona, a cărei carne letală de femeie fatală este „șofran scormonit de salamandre (Cesereanu 2004, *Pirefonia*, 18), va fi mereu „un centaur. Ca noi toți" (Cesereanu 2004, 5).

II. DE LA SCENA MITICĂ LA SCENA PSIHICĂ: SUBTERANA EROS-THANATOS

Recuperând valenţele iniţiatice, regeneratoare şi revelatoare ale misterelor antice, rescrierea psihică a mitului Korei-Persefona este o racordare la noua cartografie prin care identitatea feminină își experimentează drumul obstaculat către sine. Invitaţia de a „spune mai departe" povestea mitică („Străine, își fac îmbierea să spui mai departe/ Povestea Korei şi a lui Korin, logodiţi şi noaptea şi ziua, aici, la Egina" – Cesereanu 2004, *Nupţii la Egina*, 7) dobândeşte, dincolo de funcţia unui declanşator epic, valenţele unei resemantizări prin adaptarea fondului mitic arhaic la discursul psihic urzit peste „trei mii de ani".

2.1 Preliminarii ale scenariului psihic din Kore – Persefona

Dacă drama mitică a zeiţei duale Kore-Persefona (jumătate diurnă/ jumătate nocturnă, jumătate angajată într-un luminos proiect nupţial/ jumătate dispersată printr-un tenebros rapt infernal) este un rit de trecere spre abisul psihismului feminin, respectiv

de surmontare a schizoidiilor sale, un complicat travaliu poetic premerge scenariului acesta simbolic, prin excelenţă liminar, în care forţa vindecătoare a arhetipului este invocată ca o resursă extremă, ca un recurs la magia regeneratoare a sacrului.

Grad zero al poeticii Ruxandrei Cesereanu, „clivajul" teoretizat în manifestul său delirionist (*Delirionismul sau manual concentrat despre cum să nu rămâi blocat în realitate*) este impulsul originar (*primum movens* al psihogoniei poetice) care generează întreaga *questă*, întregul dinamism creator. Resimţit ca o rană interioară profundă, clivajul (dintre sine şi eu, dar şi în relaţie cu Celălalt) deplasează seismic bucăţi de materie psihică făcând din locul replierii paradisiace în sine un non-loc infernal: volumele de debut, *Grădina deliciilor*, *Zona vie*, operează în mod explicit convertirea interiorităţii ca loc al plăcerii într-o seducţie a căderii şi descompunerii; este o primă revelaţie *ex abrupto* a Hadesului din care, după încercări repetate prin diferite stratageme poetice, volumul *Kore-Persefona* proiectează ieşirea sub mască mitică. Consemnarea fracturii şi a măcelului derivat din aceasta devine sarcina femeii-scrib transformată în femeia-cruciat tocmai pentru a aduce sub un Semn psihic salvator (promis prin Opera de Mântuire a lui Isus) peisajul rătăcirii lăuntrice; poemul *Cădere deasupra oraşului*, reluat ca *Femeia-cruciat* în antologia cu acelaşi titlu, încearcă o coagulare a materiei psihice dezmembrate sub proiecţia Numelui Tatălui ca metaforă a Sensului falic. Expediţie a cuceririi de sine structurată pe tiparul *questei*, poemul *Femeia-cruciat* stă sub semnul drumului obstaculat către centru sau către fantasma centralităţii reflectată halucinant deasupra acestei eviscerări: amplificată sub forma clivajului *animus-anima*, cruciada întreprinsă în numele fantasmării întregului se desfăşoară ca travaliu al reintegrării contrariilor şi ca expresie a rezistenţei la simbolizare a eului care refuză să se frângă într-o identitate limitativă de gen. De aceea, volumul *Oceanul schizoidian* (îndeosebi poemul *Schizo*) este un strigăt de disperare în faţa realităţii originar fracturate, scindate din care eul nu poate evada şi nu o poate transgresa prin niciun scenariu de *questă*, cel mult o poate recunoaşte şi afirma printr-o contra-*questă* a întronării schizoidiei. Mască pulsională abisală, erotismul din volumul *Veneţia cu vene violete. Scrisorile unei curtezane* ambiguizează conflictul sub vraja unui epistolar amoros, deşi, dincolo de vraja aceasta sau ca paroxism al acesteia, iluzia falicului care orientează dorinţa emerge ca halucinaţie pură. Tocmai pentru a depăşi halucinaţia pulsională a erotismului, volumul *Kore-Persefona* recurge la un demers arhetipal, mitic, la o formulă mitoterapeutică, respectiv la un ritual exorcist.

Recontextualizat şi recodificat în logica dezvrăjirii psihismului şi a revelării abisului de neant şi clivaj, mitul Korei-Persefona este extras din matricea arhaică şi proiectat în noua dramă a imposibilităţii unificării identităţii feminine originar fracturate şi amânate, condamnate unui ameţitor ocol simbolic: astfel, puterea tămăduitoare, supraordonatoare, unificatoare a mamei (Demeter) asupra fiicei rătăcite într-un inconştient al tenebrelor (Kore-Persefona) este transferată, în varianta resemantizată a mitului, asupra bărbatului conciliator, apolinic, capabil de transmutare simbolică şi sublimare („dulful Korin" ca operator mistic al instanţei semnificante supreme întruchipate de însuşi Isus); căci noua dramă psihică a femeii ţine de blocajul

şi de ocolul simbolic, de un acces torturant, subminat de vacuitate şi amânare, la o proiecţie integratoare de sine, la Semnificant sau la Sens. Ceea ce, în logica arhaică a mitului, se rezolva prin integrarea într-o materie psihică htoniană reprezentată de zeiţa-mamă Demeter devine în logica simbolică a „poveştii Korei şi a lui Korin" o invocare a codului semnificant masculin (falic) de a opera unificări sau nuntiri; mai exact, poziţionarea mitică a femeii (cu dubla sa faţă diurnă/ nocturnă, conştientă/ inconştientă) în raport cu o Mare Mamă telurică reparatorie (coagulantă în sens alchimic) se reconfigurează printr-o nouă poziţie psihică în raport cu un Semnificant discursiv (ordonator semiotic în economia limbajului). Regramaticalizarea mitului Korei-Persefona şi al Demetrei pune faţă în faţă două modele culturale distincte în care identitatea feminină se oglindeşte simultan, ca şi cum ar încerca un transfer al puterii mistice a modelului mitic asupra modelului semiotizării/ raţionalizării psihismului. Efectele cathartice eleusine sunt proiectate asupra dramei înscrierii semiotice a subiectului feminin în limbaj (şi în sens), dobândind funcţia unui adevărat obiect de tranziţie:

> Psihologului îi este clar ce efecte de catharsis şi înnoitoare a avut cultul lui Demeter asupra psihicului feminin şi ce lipsă de igienă psihică e proprie culturii noastre, care nu mai cunoaşte asemenea trăiri tămăduitoare cum sunt emoţiile eleusine. (Jung 2003, vol. 1, 195).

Aceste efecte purificatoare, regeneratoare, specifice raţiunii mitice sunt activate, amplificate imaginar şi transferate raţiunii discursive a dramei psihice provocate tocmai de plonjonul într-un abis al semnificanţilor puri în care rătăceşte femeia aflată în căutare de sine, după cum, răpită de Hades, Kore rătăcea în Infern sub numele de Persefona. Dubla identitate, cea de zeiţă a grânelor verzi, Kore, respectiv cea de aducătoare de distrugere şi pustiire, Persefona, reflectă clivajul dintre un eu feminin conştient şi unul inconştient, accentuând caracterul tenebros al celui din urmă:

> Persefona (de la *phero* şi *phonos*, „cea care aduce distrugere"), numită la Atena şi Perseffata (de la *ptersis* şi *ephapto*, „cea care hotărăşte distrugerea") şi Prosepina („cea temătoare") la Roma, era, după cât se pare, o ipostază a Nimfei atunci când ea îl sacrifica pe regele sacru. (Graves 2018, 80).

Variantele fonetice sub care alunecă identitatea dispersată a zeiţei rătăcitoare departe de eroul solar Korin, şi anume Persefona, Pirefonia, Fersefasa, sunt simptomatice pentru sfâşierea şi rătăcirea semiotică a acesteia printr-un inconştient infernal. Din noul infern semiotic al inconştientului structurat ca limbaj încearcă eroul apolinic Korin să o tămăduiască pe Kore cea demultiplicată prin jocul fonetic al semnificanţilor psihici sub nume diverse, prin puterea magică a nupţiilor, substituind prin ritualuri specifice efectul regenerator al arhetipului mamei:

> Proprietăţile sale sunt „maternul”: pur şi simplu autoritatea magică a femininului; înţelepciunea şi înălţimea spirituală dincolo de raţiune; ceea ce e bun, ceea ce protejează, dădător de creştere, fertilitate şi hrană; locul transformării magice, al renaşterii; instinctul sau impulsul care ajută; secretul, ascunsul, obscurul, prăpastia, lumea morţilor, înghiţitorul, seducătorul şi otrăvitorul, ceea ce trezeşte teamă. [...] Acestea sunt trei aspecte esenţiale ale mamei, şi anume bunătatea ei orcotitoare şi hrănitoare, emoţionalitatea ei orgiastică şi întunecimea ei subpământeană. (Jung 2003, 92).

Substitut funcţional al Demetrei (preluând rolul acesteia în gramatica mitului), Korin este totodată un operator de natură olimpiană care intervine de la un alt nivel de spiritualitate renăscând-o pe Kore, aşa cum Zeus o năştea pe Athena din propriul cap, deja în armură, întărită şi pregătită pentru războaie mentale (diada Kore-Korin constelează în jocul acesta de nume un adevărat palimpsest mitic).

Seria nupţiilor ca rituri ale concilierii cu sine prin Celălalt operează convertirea funcţiei magice a maternităţii arhetipale întruchipate de către Demeter într-un regim eroic al unificării bazat pe sublimarea opuşilor (*mysterium coniunctionis*) şi pe transgresarea nucleului schizoid; este o refuncţionalizare a mitului în acord cu un regim raţionalist al gândirii ca producţie discursivă decuplată de la ontologia prezenţei. Pe de o parte, aşadar, rememorarea modelului mitic al fiicei recuperate din tenebre de mamă pentru a fi racordată la un fond pulsional ancestral, consolidată şi astfel regenerată; pe de altă parte, modelul salvării eroice grefat pe un travaliu al hibridării şi unificării ca o laborioasă operă alchimică de integrare a opuşilor psihici – acestea sunt coordonatele rescrierii mitului antic într-un nou contex epistemic. Ambele strategii imaginare de rezolvare a clivajului deschis în mijlocul psihismului feminin sunt scheme complementare de reparaţie convocate în interiorul aceluiaşi scenariu poetic astfel încât modelul mitic fuzional, matricial, regresiv să poată susţine şi alimenta modelul eroic, hibridant, transgresiv. Dacă, potrivit lui Jean-Jaques Wunenburger, regimul imaginar mitic şi cel eroic/ utopic vehiculează aceeaşi fantasmă a locului ideal printr-o vectorizare contrară (regresivă-proiectivă), mixarea acestora presupune o ciclicitate a tendinţelor unificatoare şi dichotomizante, a concilierilor şi schizoidiilor:

> Aici materialele simbolice sunt supuse unei sinteze psihice a tendinţelor unificatoare şi dichotomizante. Acest proces imaginar specific presupune un soi de dialectizare a componentelor, de înlănţuire liniară a elementelor, care permite să fie exprimată rând pe rând fiecare polaritate, ca într-o frazare ciclică. [...] Acest regim sintetic ar defini un soi de funcţionare echilibrată, plurală, suplă a imaginaţiei, compunând într-o totalitate vie toate fantasmele, proiectând în spaţiul oniric toate formele şi funcţiile experimentate în trăire. (Wunenburger 2001, 29).

Secţionat între un trecut mitic şi un prezent bântuit de destrămare şi aşteptare a „zeului cel nou zis prinţul învierii”, textul care deschide scenariul poetic al Korei-Persefona, *Nupţii la Egina*, pune în oglindă aceste modele imaginare, al nostalgiei recuperării matriciale a Korei sub garanţia Demetrei şi al aşteptării integrării simbolice în ordinea Semnificantului pur, cristic. Căci, dacă raportul Kore-Demetra este unul

arheologic (vechi-nou, conştient-inconştient), faţă în faţă cu noul semn cristic, Kore se găseşte deja în faţa ocolului psihic mult mai dificil de gestionat:

> Demeter şi Kore, mama şi fiica, completează conştiinţa feminină la nivel superior şi inferior. Ele adaugă vechiul şi noul, puterea şi slăbiciunea, şi lărgesc astfel conştiinţa individuală limitată şi strâns legată de spaţiu şi timp spre presimţirea unei personalităţi mai mari, mai cuprinzătoare, care, pe deasupra, participă la procesualitatea eternă. Nu se poate admite că mitul sau misterul ar fi fost inventate conştient, ci mai degrabă se pare că acestea reprezintă recunoaşterea involuntară a unei realităţi psihice inconştiente. Psihicul care preexistă conştiinţei (de exemplu la copil) participă la psihicul mamei, iar pe de altă parte ajunge şi în psihicul fiicei. (Jung 2003, 195).

Operantă într-o lume condusă de o raţiune mitică (totalizatoare, organică, magică), povestea tămăduirii fiicei rătăcite prin mamă ca loc simbolic al unor energii feminine ancestrale îşi estompează eficacitatea într-un context epistemic şi psihic desubstanţializat, golit de organe, devitalizat, căci raţiunea semiotică sau discursivă care guvernează noua scenă culturală după „trei mii de ani" („Trecut-au trei mii de ani şi preotesele mi-au murit." – *Nupţii la Egina II,* 9) impune intervenţia unui erou iniţiator în ordinea simbolicului în care Kore se rătăceşte ca într-un alt infern. Desfăşurată într-un spaţiu exclusiv feminin, între două zeiţe, mamă şi fiică, drama mitică a Korei-Persefona implică o dedublare a femininului printr-un raport de tipul parte-întreg (fiica rătăcitoare – mama integratoare); printr-o deplasare de poziţii şi de accente, drama psihică a Korei răpită de Haidos şi recuperată de eroul apolinic Korin se joacă la limita dintre sine şi Celălalt, pe pragul simbolic care desparte identitatea de alteritate, femininul de masculin. Dedublarea femininului (Kore-Persefona) şi dedublarea masculinului (Korin-Haidos) determină spectrul rătăcirii în noua dramă în jurul Semnificantului psihic care se sustrage mereu refuzând să se fixeze de o parte sau de cealaltă şi să precizeze identitatea. Oscilând în vertijul dintre un dublu feminin şi unul masculin, Semnificantul acesta fantasmic se sustrage precizării diferenţei de gen până la explozia finală în nebunie şi delir:

> Nu există în ordinea simbolică nici un semnificant al diferenţei sexuale. Singurul semnificant sexual este falusul şi nu există nici un echivalent „feminin" al acestui semnificant."; „Termenul femeie se referă aici nu la vreo esenţă biologică, ci la o poziţie în ordinea simbolică, el este sinonim cu termenul poziţie feminină. Lacan afirmă, de asemenea, că «nu există nici o simbolizare a sexului femeii ca atare», deoarece nu există nici un echivalent feminin al «simbolului extrem de răspândit» furnizat de falus. Această asimetrie simbolică o forţează pe femeie să apuce aceeaşi cale în complexul Oedip, ca şi băiatul, adică să se identifice cu tatăl. Totuşi, aceasta este mai complexă pentru femeie, deoarece i se cere să ia ca bază pentru identificarea sa imaginea unui membru al celuilalt sex. (Evans 2005, 93, 121).

Tocmai de pe această poziţie suspendată între un dublu feminin şi unul masculin ca între doi poli ai psihismului este posibilă contemplarea dublului peisaj pulsional,

erotic şi thanatic, ca şi cum, însăşi diferenţa de gen s-ar dedubla lăsând să se vadă abisul nediferenţierii şi morţii. Între energia legată a Erosului (proiectată în roluri generice şi unificată prin seria nupţiilor) şi energia deplasată a Thanatosului (activată prin seria rapturilor şi văduvirilor) se joacă, în fond, psiho-drama Korei-Persefona în subterana reprezentării, fixând problematizarea la nivelul graniţei dintre viaţă şi moarte, neant şi mască, deghizat şi deghizant. Principiu transcendental al Erosului, care generează jocul deghizărilor, repetiţiilor, legărilor psihice, instinctul morţii este un abis intensiv:

> Marea cotitură a freudismului apare în *Dincolo de principiul plăcerii*: instinctul morţii e descoperit, nu în raport cu tendinţele distructive, nu în raport cu agresivitatea, ci în funcţie de o examinare directă a fenomenelor de repetiţie. În mod cu totul ciudat, instinctul morţii are valoare de principiu pozitiv originar pentru repetiţie, aici e domeniul şi rostul lui. El joacă rolul unui principiu transcendental, în timp ce principiul plăcerii e doar psihologic. De aceea el este înainte de toate liniştit (nedat în experienţă), în timp ce principiul plăcerii e zgomotos. (Deleuze 1995, 34).

Dinspre subterana aceasta a deplasărilor intensive (tărâmul pulsiunilor morţii) se încarnează măştile mitice într-un joc erotic alternativ, discontinuu ca o tendinţă spre coeziune periclitată mereu, înfăţişând dinamica fiinţală a erotismului în adevărul ei pur:

> Eros şi Tanatos se deosebesc prin aceea că Eros trebuie repetat, nu poate fi trăit decât în repetiţie, în timp ce Tanatos ca principiu transcendental este ceea ce dăruieşte repetiţia lui Eros, ceea ce îl supune pe Eros repetiţiei. (Deleuze 2005, 37).

De aceea, revelarea finală a morţii (poemul *Nekya*) corespunde regresiei spre fondul intensiv al inconştientului proiectat ca delir (joc dezorganizat al diferenţelor, dezlegat), desăvârşind schema iniţiatică a întoarcerii la origini.

2.2 Între o subterană mitică şi o suprafaţă psihică: nuntiri şi văduviri, unificări de sine şi dispersări

Desfăşurat alternativ, între o sacralitate a inconştientului şi o suprafaţă profană a conştientului, prin experienţe sistematice de nuntire şi văduvire ca încercări ale unificării de sine, volumul *Kore Persefona* are structura unei adevărate drame mistice: pe o dimensiune orizontală, volumul este secţionat între o nuditate psihică emergentă ca suprafaţă şi o subterană mitică în care, deghizat sub masca zeiţei duale, eul poetic coboară ritualizat ca într-un infern al inconştientului pentru a reface conexiunea cu sine prin recursul la forţa cathartică, vindecătoare a arhetipului; este vorba de alternanţa unui corpus de texte centrate pe masca mitică (precum *Persefona în lumină*, *Tânăra erinie*, *Pirefonia lenevind*, *Bacanta dănţuitoare*, *Persefona şi demonii ei*, *Fersefasa ruptă-n două* etc.), respectiv texte ale renunţării la mască, ale dezgolirii profane a eului implicat într-o sfâşietoare confesiune (*Atinge-mă*, *Ca să mă mântui puţin*, *Îngeroaica*, *Peştele*, *Maica Domnului a vrăbiuţelor*, *Luna cu amfetamină* etc.); pe de altă parte, într-o dimensiune verticală şi abisală a corpusului poematic, alternează ca nişte piloni omphalici (*axis mundi* a psihicului) texte ale nuntirii, hibridării *animus-anima* (*Nupţii*

la Egina, *Nopţi ateniene*) cu texte ale scindării, însingurării, sfârtecării de sine, respectiv ale transformării arhetipului în anarhetip (*Sepolya City*, *Nymphaeum*).

Dacă, într-o secţiune transversală, proiecţia *animei* este supusă concomitent unei operaţii chirurgicale şi exorciste, adică unei scormoniri analitice, unei chestionări dar şi unei transmutări (ca încercare de vindecare a fracturii resimţite la nivelul *animei* prin exhibare), într-o secţiune verticală, a coagulării corpului psihic prin relaţionare cu Celălalt (cu *animus*ul, în cazul subiectului feminin) intervin repetate operaţii de hibridare ca într-o operă alchimică de unificare şi reintegrare a sufletului (căci Piatra Filosofală a totalităţii de sine presupune şi integrarea Celuilalt). Peste lucrarea aparatului mitic, recuperat pentru vizionarea acelei dimensiuni a psihismului aflate sub dominaţia *animei* (fractura Kore-Persefona asupra căreie operează, supraordonatoare, Demetra), se suprapune, aşadar, travaliul simbolic al unificării/ nuntirii cu Celălalt, al integrării semiotice în Semnificant; erupţia delirului, la capătul acestei opere de vivisecţie psihică, intervine ca revelare a adevărului abisal al inconştientului, tărâm al corcirii anarhetipale interminabile şi incontrolabile totodată. „Văduva albă" şi „văduva neagră" (cea văduvită de... Sens) îşi săvârşesc ritualic ocolul simbolic în jurul poziţiei psihice a Celuilalt, el însuşi destabilizat sistematic, rivalizat de un fel de umbră proiectată în Haidos; în fond, repetă scenariul epistemic al accesării de sine parcurgând harta interiorităţii clivate şi dispersate, ca şi cum ar rememora povestea aceasta pentru a o transgresa şi pentru a se elibera în final prin supremaţia delirului.

Dedublat între o secvenţă mitică şi o alta profană, scenariul poetic cu care se deschide volumul (*Nupţii la Egina*) condensează întreaga dramă psihică a Korei-Persefona, polarizată între trecut şi prezent. Aduse faţă în faţă, povestea unei sacre nuntiri şi drama desacralizată a văduvirii sunt un fel de oglinzi paralele între care se proiectează psihismul femeii pornite în căutare de sine sub semnul arhetipului *animei* (*questă* simetrică celei de cucerire a *animus*-ului ca femeie-cruciat): „Străine, îşi fac îmbierea să spui mai departe/ povestea Korei şi a lui Korin, logodiţi şi noaptea şi ziua, aici, la Egina./ Ci eu sînt Kore, cea care jumătate de viaţă stă în tenebre/ cu Marele Bărbos/ şi jumătate de viaţă stă pe inima cu raze a lui Korin." (Cesereanu 2004, *Nupţii la Egina* I, 7); „Trecut-au trei mii de ani şi preotesele mi-au murit,/ templul s-a prăbuşit, atotputernica roadelor s-a înzidit,/ zeul cel verde a urcat în munţi şi nu s-a mai întors,/ femeiuştile sale nebune au pierit zgâriate de stânci,/ centaurii au coborât în subterane ascunse cu poftele lor." (*Nupţii la Egina* II, 9). Rememorată şi înfăţişată în centrul unui rit nupţial de unificare, Kore-Persefona „regăsita" („Ci eu sînt Kore-Persefona, regăsita,/ cea care-a ieşit nounăscându-se cu ierburi în păr şi în gură." – *Nupţii la Egina* I, 7) îmbracă, odată cu „rochia de mireasă" („Hitonul îl îmbrac ca pe o rochie de mireasă" – *ibidem*), veşmântul arhetipal al uniunii depline realizate, atât în interiorul *animei* (regăsirea Korei-Persefona de către Demetra), cât şi în relaţie cu *animus*ul încarnat de Korin „ca un nou Dionysos" („Ca un nou Dionysos stă Korin între preotesele mele" – *Nupţii la Egina* I, 8). Delegat să opereze unificarea psihismului de către zeul androgin („verde să fiu pentru Dionysos, zeul prielnic mie, cel ce-i şi bărbat şi femeie." – *ibidem*), Korin este, în fond, o instanţă mediatoare între Dionysos şi

„prinţul învierii", Isus; el este un agent psihopomp menit să refacă legăturile pierdute între vechiul zeu androgin şi „zeul cel nou" al unificării promise în Numele Tatălui sau al Semnificantului pur. Supusă oscilaţiei între amintirea mitică a unităţii arhetipale patronate de Dionysos şi proiecţia fantasmică a învierii unificatoare semnalate de către Isus (în sensul trimiterii de semne/ semnale peste o ontologie împrăştiată, slăbită a psihicului), Kore-Persefona îşi enunţă ca o premisă majoră fractura din care decurge întregul scenariu reparatoriu. Expulzată din arcanele mitului, Kore-Persefona îşi contemplă prăbuşirea profană în umbra Semnului cristic invocat să privească eviscerarea psihismului: „Egina toată se umpluse cu măruntaiele şi mărgelele mele/ căzute la poalele unor biserici mici ca nişte cutii./ O, cel ce eşti numit prinţ al învierii,/ priveşte ce a mai rămas din mica zeiţă a roadelor/ reînviată de tânguirea mamei sale!" (*Nupţii la Egina* II, 9).

Dinspre această cădere se proiectează apoi, cu coerenţa înşiruirii unor acte dramatice, scenariul alternanţei „văduvei negre" cu „văduva albă" ca dezarticulare a *animei* în faţa factorului stabilizator, coagulant reprezentat de *animus*: rătăcită în tenebre (*Dulful Korin*) sau ieşind în lumină (*Persefona în lumină*), smulgându-se cu furie de erinie din ţinutul lui Haidos (*Tânăra erinie*) sau zăcând în ea însăşi precum în captivitatea unui năvod (*Pirefonia lenevind*), exorcizându-şi demonii, dublul (*Bacanta dănţuitoare*, *Persefona şi demonii ei*) şi, în cele din urmă, capitulând sau recapitulându-se epuizată (*Fersefasa ruptă-n două*), femeia înveşmântată în rolul zeiţei duale renunţă la mască ieşind la suprafaţa profană a textului; astfel că următorul grupaj de texte (*Atinge-mă*, *Ca să mă mântui puţin*, *Îngeroaica*, *Peştele*, *Luna*, *Pantera neagră*, *Hei viaţă*) sunt o radiografie demitizată a eului pur, a fracturii interioare şi a sfârtecării de sine ca un perpetuu chin infernal la care este condamnată femeia căzută din ocolul simbolic în jurul Sensului, ratând finalizarea ocolului şi deturnându-l în rătăcire; reprezentat, într-un fel de mistică semiotică, drept Hristos, Sensul invocat să mântuiască psihismul eviscerat, deşirat rămâne o fantasmă deşartă. De aceea, exerciţiul hibridării arhetipale *animus-anima* se desfăşoară în poemul *Nopţi ateniene* ca într-un nou laborator alchimic în care drumul spre centru („Spre Omphalos, spre zvâcniturile Atenei" – Cesereanu 2004, *Nopţi ateniene*, 37) trece prin halucinaţia şi narcoza degajate de o supra-aglomerare exotică a acestui loc palimpsestic. Ca expresie a corcirii imaginare experimentate în creuzetul atenian, emerge în seria următoare de texte o reprezentare hibridată a *animus*ului: *Keran şi Baubo*, *Faunul*, *Haidos* mixează şi ambiguizează, uneori până la indiscernabil, imaginea tenebroasă şi pe cea apolinică a *animus*-ului („Cine să fie, mi-am spus încă o dată, zvonind către vânt, către mare,/ bărbatul acesta spasmodic, pe jumătate ţap: alesul Korin întors din adâncuri,/ un faun saltimbanc, cu arşiţă-n carne,/ sau vreun înşelător bărbosul de la Haidos, din iad?" – Cesereanu 2004, *Faunul*, 43). Simetric precedentei scheme dramatice, ieşirea din subterana mitic-arhetipală spre suprafaţa profană a psihicului se realizează prin texte precum *Cantonierul*, *Maica Domnului a vrăbiuţelor*, *Peştera*, *Luna cu amfetamină*, *Vrabia-nfrigurată şi vulturul fără plisc*, *Scafandra* unde, dezbrăcat de veşmântul

simbolic, erupe reprezentarea atroce a *animus*-ului ca un embrion mort „în peştera trupului meu”:

> În peştera trupului meu se afla un eremit al nisipurilor,/ mort, neputrezit, cu mâinile împreunate pe piept/ şi cu faţa întoarsă spre răsărit./ Leii nu-l devoraseră,/ nici vulturii nu-i curăţaseră oasele,/ nici şerpii nu-l încolăciseră,/ nimeni nu voia să mănânce din mortul acela care nu mirosea a nimic./ El stătea ca un fetus bătrân. (Cesereanu 2004, *Peştera*, 49).

Într-un act premergător instaurării finale a nebuniei şi a delirului pur, poemul *Sepolya City* devine spaţiul sfâşierii orgiastice a arhetipului masculin: slăbită şi demultiplicată ca simulacru printr-o întrecere jucăuşă a „flăcăiandrilor bruni, cu plete crengoase şi trupuri aflate/ la ananghia tinereţii”, proiecţia aceasta arhetipală este supusă metodic corcirii, devirilizării şi invertirii, ca finalmente să fie anulată în moarte („Îmi plăceau băieţandrii aceştia din Sepolya City”; „Erau bărbăţuşii mei cu foc în coapse”; „Erau samuraii mei tineri şi proaspeţi”; „Altfel, vremea trecea cu băieţandrii frecându-mi tălpile şi împletindu-mi părul./ Zăceam printre băieţii din Sepolya City”; „Atenienii bârfeau la miezul nopţii, prin taverne,/ despre zaiafeturile şi ciolhanurile din Sepolya City, unde flăcăiandrii se-ncingeau la lupte cu suliţa,/ apoi la beţii şi amoruri între bărbaţi./ [...] Dădusem peşcheş să mi se facă hatârul/ să pot pândi prin gaura cheii asemenea şerpărie bărbătească.” – Cesereanu 2004, *Sepolya City*, 59); sacrificarea tânărului Spyros aruncat de pe stânci este un gest ritualic de sfărâmare a *animus*-ului („astfel încât sărmanul, cu voia mea, se sfârtecă de stânci./ Măcel a fost de carne tânără şi bărbătească.” – *Sepolya City*, 61), de transformare a arhetipului semănător de discordie şi frustrare („Oricât de râvnită ar fi o zeiţă, tot zeul bărbat e cel dintâi,/ Cel-de-Ancoră-Purtătorul.” – *Sepolya City*, 60) în anarhetip. De aici, hemoragia disjuncţiilor inclusive revărsate din abisul inconştientului, ca o eliberare a sa ritualică („Sînt şi fată, şi femeie, dar chiar şi bărbat aş putea să fiu” – *Sepolya City*, 61):

> Inclusivă, disjuncţia nu se închide în jurul propriilor ei termeni, ci este, din contră, ilimitativă. […] Este disjuncţia liberă; poziţiile diferenţiatoare se menţin întru totul, dobândesc, chiar, o valoare liberă, dar sunt ocupate, toate, de un subiect fără chip şi trans-poziţional. Schreber este bărbat şi femeie, părinte şi copil, mort şi viu; se află, altfel spus, pretutindeni acolo unde există o singularitate, în toate seriile şi pe toate ramificaţiile marcate de un punct singular, pentru că este el însuşi această distanţă care-l transformă în femeie, la capătul căreia el este deja mama unei noi umanităţi şi poate, în sfârşit, să moară. (Deleuze, Guattari 2008, 104).

Simetric sfărâmării arhetipului *animus*, poemul *Nymphaeum* devine locul smulgerii vălului de pe adevărul destinului feminin, al demistificării tulburării, cruzimii, ocolului accesării de sine: „Aţi fi putut fi ursitoare ori muze ori graţii ori gorgone,/ dar aţi ales să fiţi femei,/ neştiind cât de întortocheat e drumul acesta./ Femeie-nseamnă a fi tulbure şi ciudată,/ A fi fachir îngropat între viaţă şi moarte,/ coapsele avându-le înălţate la cer./ [...] Femeie-nseamnă a avea mereu durerea-n oase

ca o injecţie letală/ dar şi bucuria isteaţă de-a semăna cu Dumnezeu." (Cesereanu 2004, *Nymphaeum*, 63). Ca şi „bărbătuşii" din *Sepolya City*, „fetele-paraclete" invocate aici slujesc unei desvrăjiri ritualice a *animei* ca un cor tragic asupra căruia se proiectează opera de demascare săvârşită de Kore-Persefona, zeiţa pe jumătate destinată infernului sau hăului psihic („Eu, Kore-Persefona, zeiţă cu riduri,/ cea la-ndemâna grimaselor din hău,/ atât de pătată de-o veşnică jumătate de iad." – *Nymphaeum*, 64). Astfel că, retrasă-ntre stânci (*Kore-ntre stânci*), zeiţa îşi rememorează „bolnavă şi halucinată" povestea, reafirmând ca un fir călăuzitor prin labirintul înveşmântărilor simbolice şi denudărilor, nuntirilor şi văduvirilor alternative, ambiguizarea de sine din mijlocul căreia se lansează obsesional căutarea drumului către centru: „hei, Kore, cine eşti tu acum şi unde te duci?/ Mereu spre mine însămi ca un trenuleţ/ pe podeaua unei încăperi plină cu jucării,/ unde un copil izbeşte locomotiva de perete./ Mereu spre mine însămi." (Cesereanu 2004, *Kore-ntre stânci*, 66). Dinamitată în poemul final *Nekya*, centralitatea mitică rulată prin intermediul dramei sacre a Korei-Persefona se prăbuşeşte însă într-o corcire psihică echivalentă cu nebunia, delirul, moartea ca revelaţie a inconştientului:

> Cine sînt eu?/ O femeie, ceva, altcineva, nu ştiu ce, nu ştiu cine, cineva,/ cîndva, undeva?/ [...] Atunci încep să bolborosesc ca o debilă mintal,/ atunci spume îmi ies din gură/ şi strig din toate puterile peste crîngul de asmodele:/ sînt grecoaică, ebree, africană/ [...] Sînt Kore-Persefona.// Apoi infirmierii au venit şi m-au dus. (Cesereanu 2004, *Nekya*, 69-70).

Concluzie

Urmărit în logica deghizărilor mitice şi a demascărilor psihice, scenariul Korei-Persefona reformulat prin scriitura Ruxandrei Cesereanu deschide, în fond, o perspectivă problematizantă asupra resurselor de vindecare şi conciliere interioară într-un context epistemic tot mai desubstanţializat şi mai dispersat, din care tot ceea ce promitea regenerare organică într-un orizont mitic s-a dizolvat într-un joc iluzoriu al reprezentărilor şi limbajelor: cum mai este posibilă regăsirea într-o lume la infinit excentrată şi simulată, fundamental semiotizată (clivată şi proiectată în semne), aceasta este întrebarea de profunzime care răzbate din scenariul zeiţei duale, destinate ameţitorului viraj între viaţă şi moarte (Eros-Thanatos). Resemantizate, teritoriul infernal şi cel apolinic, vital denunţă raportul mirajului formei unificatoare cu vidul, promisiunea legării psihismului în limbaj (ca unificare erotică) şi amânarea, nuntirea şi văduvirea eternă. Astfel, imaginarul mitic-arhetipal (analizat în prima parte a studiului) este un releu al dinamicii psihice (examinate în partea a doua) prin intermediul căruia se operează o amplificare simbolică a conţinuturilor latente sau inconştiente cu caracter conflictual, respectiv organizarea dramatică (după modelul dramei mistice eleusine) în vederea transformării şi a eliberării de tip cathartic (terapeutic şi sacral).

Referințe bibliografice

Borbély, Ştefan. 2007. *Oceanul schizoidian*, în Ion Pop (ed.), *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărţii de Ştiinţă.

Carotenuto, Aldo. 2010. *L'anima delle donne. Per una lettura psicologica al femminile*, 6ª edizione. Milano: Bompiani.

Carr, John E. 1985. "Ethno-Behaviorism and the Culture-Bound Syndromes: The Case of *Amok*", in Ronald C. Simmons e Charles C. Hughes (ed.), *The Culture-Bound Syndromes. Folk Illnesses of Psychiatric and Anthropological Interest.* Dordrecht: Reidel Publishing Company.

Cesereanu, Ruxandra. 1998. *Oceanul Schizoidian*. Timişoara: Editura Marineasa.

Cesereanu, Ruxandra. 2000. *Deliruri şi delire. O antologie a poeziei onirice româneşti*. Piteşti: Editura Paralela 45.

Cesereanu, Ruxandra. 2004. *Kore-Persefona*. Bucureşti: Editura Vinea.

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Édition revue et augmenté. Paris: Robert Laffont / Jupiter.

Culianu, Ioan Petru. 2002. *Călătorii în lumea de dincolo*. Iaşi: Editura Polirom.

Deidier, Roberto. 2010. "Introduzione", in Idem (ed.), *Omero, Ovidio, Claudiano, Marino, Goethe, Swinburne, Tennyson, Ritsos. Persefone, Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio.

Deleuze, Gilles. 1995. *Diferenţă şi repetiţie.* Traducere de Toader Saulea. Bucureşti: Editura Babel.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. 2008. *Capitalism şi schizofrenie. Anti-Oedip*. Traducere de Bogdan Ghiu. Piteşti: Editura Paralela 45.

Doudoumis, Anélie. 2002. *Persephone*, in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco: Éditions du Rocher, *s.v.*

Durand, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archetypologie générale*, 11ª ed. Paris: Dunod.

Eliade, Mircea. 1949. *Traité d'histoire des religions.* Paris: Payot.

Evans, Dylan. 2005. *Dicţionar introductiv de psihanaliză lacaniană*. Traducere de Rodica Matei. Piteşti: Editura Paralela 45.

Fernandez-Bravo, Nicole. 1988. "Double", in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher.

Graves, Robert. 2018. *Miturile Greciei Antice*. Traducere de Ciprian Şulea. Iaşi: Editura Polirom.

Hillman, James. 1979. *The dream and the underworld*. New York: Harper Perennial.

Jung, Carl Gustav. 1997. "Aspetto psicologico della figura di Core", in Idem, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo.* Traduzione italiana di Angelo Brelich. Torino: Bollati Boringhieri. (Ed. orig.: "Zum psychologischen Aspekt der Korefigur", in *AlbaeVigiliae,* n. 8/9, 1941).

Jung, Carl Gustav. 2003. *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*. Traducere de Dana Verescu şi Vasile Dem. Zamfirescu. Bucureşti: Editura Trei.

Neumann, Erich. 1981. *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*. Edizione italiana e traduzione a cura di Antonio Vitolo. Roma: Astrolabio. (Ed. orig.: 1956. *Die Grosse Mutter*. Zürich: Rhein-Verlag).

Oişteanu, Andrei. 2010. *Narcotice în cultura română. Istorie, religie şi literatură*. Iaşi: Editura Polirom.

Omero. 2010. "Inno a Demetra". Traduzione di Maria Grazia Ciani, în Roberto Deidier (ed.). *Omero, Ovidio, Claudiano, Marino, Goethe, Swinburne, Tennyson, Ritsos. Persefone, Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio, p. 37-49.

Siganos, André. 1988. "Bestiaire mythique", in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher, p. 211-241.

Wunenburger, Jean-Jacques. 2001. *Utopia sau criza imaginarului*. Traducere de Tudor Ionescu. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Webografie

www.mesmeeacuttita.wordpress.com

Viviana MILIVOIEVICI
(Academia Română, Filiala Timişoara, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu")

Câteva aspecte semnificative din cultura și publicistica României interbelice

Abstract: (*Some Significant Aspects of Culture and Journalism in Interwar Romania*) The Great Union of December 1st, 1918 was followed by profound changes in the social, economic, political, cultural, literary and artistic life, thus opening a path to new perspectives of the Romanian culture, literature and journalism from the very next period. First of all, what is characteristic of inter-war culture people is the solid intellectual formation. This allowed unlimited access to the most diverse knowledge areas. The purpose of the paper is to highlight the main aspects of the cultural and spiritual life in the Romanian inter-war space, emphasizing the diametrically opposed tendencies and attitudes: Europeanism and autochthonism. These formulas of cultural evolution have given substance to the various ideological debates, caught in the present work.

Keywords: *Great Union, culture, literature, journalism, interwar period*

Rezumat: Marea Unire de la 1 Decembrie 1918 a fost urmată de adânci prefaceri în planul vieții sociale, economice, politice, culturale, literare și artistice, astfel deschizându-se o cale către noi perspective ale culturii, literaturii și publicisticii românești din perioada imediat următoare. Înainte de toate, ceea ce caracterizează oamenii de cultură interbelici este solida formație intelectuală. Acest fapt a permis un acces nelimitat spre zone de cunoaștere dintre cele mai diferite. Scopul lucrării este de a evidenția principalele aspecte ale vieții culturale și spirituale din spațiul românesc interbelic, punând accentul asupra tendințelor și atitudinilor diametral opuse: europenismul și autohtonismul. Aceste formule de evoluție culturală au dat substanță diverselor dezbateri ideologice, surprinse în lucrarea de față.

Cuvinte-cheie: *Marea Unire*, *cultură*, *literatură*, *publicistică*, *perioada interbelică*

Înfăptuirea Marii Uniri va dinamiza şi vivifica evoluţia culturală şi literară în România interbelică. Cultura română realizează acum un moment de apogeu al dezvoltării sale istorice. Confruntarea dintre tradiţionalism şi modernism a devenit o axă problematică de interes general pentru oamenii de cultură din acea perioadă. Ea se manifesta mai puternic în plan literar, unde noile mişcări moderniste şi de avangardă coexistau cu formule estetice tradiţionale, cu exponenţi străluciţi în ambele orientări. Stilurile converg de la proza de tip clasic a lui Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu sau Cezar Petrescu la noile formule susţinute în plan teoretic de Eugen Lovinescu, la „Sburătorul", şi confirmate artistic de scrierile lui Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban sau Mircea Eliade.

Unirea din 1918 a fost urmată de adânci prefaceri în planul vieţii social-politice şi astfel s-a deschis o cale către noi perspective ale culturii şi literaturii româneşti din

perioada imediat următoare. Înainte de toate, ceea ce caracterizează scriitorii interbelici este solida formaţie intelectuală. Acest fapt a permis un acces nelimitat spre zone de cunoaştere dintre cele mai diferite. Pe lângă influenţa „modelatoare" a culturii franceze şi pe lângă cea „catalizatoare" a culturii germane, în perioada dintre cele Două Războaie Mondiale au fost percepute din ce în ce mai mult ecourile unor culturi mai mult sau mai puţin cunoscute până în acel moment. Au fost împrumutate idei din filozofia patristică creştină ilustrată prin scrierile lui Maxim Mărturisitorul, Ioan Damaschin şi Dionisie Pseudo-Areopagitul[1], idei iraţionaliste şi mistice din Orient (budismul, practicile yoga), idei din filozofia creştină a istoriei pusă în valoare de scrierile lui Nikolai Berdiaev, Pavel Florenski, Lev Şestov, Vladimir Soloviov[2].

Antinomia „autohtonism/ europenism" figurează ca generic pentru întreaga serie de dihotomii caracteristice spaţiului românesc interbelic. Punctul de plecare l-a constituit influenţa culturii europene. În această serie, Zigu Ornea înscrie antinomiile cultură/ civilizaţie, Orient/ Occident, patriarhalism/ modernizare, europenism/ tradiţionalism (Ornea 1980, 270-355).

Antinomia „cultură / civilizaţie" a fost pentru prima dată afirmată în sociologia germană de la sfârşitul secolului al XIX-lea de către Ferdinand Tönnies (1855-1936). În studiile sale, el a opus cele două categorii sociologice – comunitatea şi societatea – definindu-le ca entităţi antinomice. Comunitatea era privită ca o expresie a voinţei, ca o formă organică a vieţii sociale bazată pe tradiţii şi obiceiuri. Forma specifică de organizare în acest caz era satul. Societatea era privită ca o formă exterioară de organizare, viaţa socială era bazată pe calcul şi speculaţie. Aceasta era reprezentată de oraşul în care coexistă indivizi eterogeni, lipsiţi de afectivitate şi din ce în ce mai convenţionali.

În cultura românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, antinomia prezentată mai sus, cultură/ civilizaţie, s-a regăsit în antinomia „formelor fără fond", argumentată mai întâi de către junimişti şi dezvoltată ulterior de sămănătorişti. Formele civilizaţiei occidentale importate în epoca modernă erau considerate a fi nepotrivite pentru fondul cultural românesc. Rezultatele unui astfel de import şi adaptare silită erau considerate a fi păgubitoare pentru evoluţia spirituală a naţiunii române (Ornea 1972, 24-43).

[1] Ref.: Preot Cicerone Iordăchescu. 1996. *Istoria vechii literaturi creştine*. 2 volume. Iaşi: Editura Moldova; în volumul II, Periodul III, *Dionisie Pseudo-Areopagitul*, p. 10-32; *Maxim Mărturisitorul*, p. 51-59; *Ioan Damaschin*, p. 64-80.

[2] Ediţii româneşti: Nikolai Berdiaev. 1992. *Sensul creaţiei. Încercare de îndreptăţire a omului*. Traducere de Anca Oroveanu. Prefaţă, cronologie şi bibliografie de Andrei Pleşu. Bucureşti: Editura Humanitas; Nikolai Berdiaev. 1995. *Un nou Ev Mediu*. Studiu introductiv de Sandu Frunză. Craiova: Editura Omniscop; Pavel Alexandrovici Florenski. 1997. *Perspectiva inversă şi alte scrieri*. Traducere din limba rusă de Tatiana Nicolescu, Alexandra Nicolescu, Ana Maria Brezuleanu. Prefaţă de Nina Kauchtschischwili. Bucureşti: Editura Humanitas; Lev Şestov. 1993. *Revelaţiile durerii (Dostoievski – Tolstoi)*. În româneşte de Smaranda Cosmin. Prefaţă de Radu Cosmin. Iaşi: Institutul European; Vladimir Soloviov. 1994. *Rusia şi Biserica Universală*. Traducere de Mioara Adina Avram. Prefaţă de Ioan I. Ică jr. Iaşi: Institutul European.

Oswald Spengler (1880-1936) a continuat ideile lansate de sociologul german Ferdinand Tönnies, în celebra sa lucrare, *Declinul Occidentului* (2 volume, 1918-1922). Este considerat primul creator al teoriei ciclice în dezvoltarea culturii. El consideră că întreaga cultură este alcătuită din diversitatea tuturor culturilor independente care urmează un curs ciclic. A distins astfel opt niveluri ale culturii – indiană, babiloneană, egipteană, chineză, mexicană, arabă, clasică (greacă şi romană), vest-europeană – considerând cultura un organism viu, care se naşte, are o tinereţe înfloritoare, ajunge la maturitate, intră în declin şi, în cele din urmă, la bătrâneţe, moare. Cultura este legată de natură şi de fenomenele biologice, în timp ce civilizaţia semnifică decadenţa şi bătrâneţea spirituală. În *Epocile spirituale „contemporane”*, Oswald Spengler sintetizează fazele culturii într-o desfăşurare ciclică după modelul anotimpurilor. Astfel, primăvara este asimilată cu creaţiile grandioase, cu naşterea unei culturi, vara reprezintă maturitatea acesteia, toamna reprezintă apogeul puterii spirituale creatoare, iar iarna reprezintă începutul civilizaţiei cosmopolite, moartea şi decadenţa unei culturi (Spengler 1996, 84-85).

În cultura românească, ideile spengleriene despre civilizaţie şi cultură au fost preluate şi adaptate în cercul grupării de la „Gândirea”. Nichifor Crainic şi-a conceput eseul *Parsifal* pornind de la un amplu citat din lucrarea lui Oswald Spengler. Aici el subliniază raportul de succesiune dintre cultură şi civilizaţie. Într-un alt eseu, *A doua neatârnare*, ideile iniţiate de Nichifor Crainic urmăresc antinomia cultură/ civilizaţie prin opoziţia dintre „tehnica vieţii materiale”/ „tehnica vieţii sufleteşti”.

Un ecou deosebit în epocă au avut şi ideile înaintate de Nikolai Berdiaev (1874-1948). Influenţat, la începutul activităţii sale, de teoria marxistă, Nikolai Berdiaev a trecut apoi la ortodoxie. Esenţială pentru noua sa orientare este lucrarea sa fundamentală *Filozofia libertăţii* (1911). Într-un alt studiu de-al său, *Sensul creaţiei. Încercare de îndreptăţire a omului*, şi-a formulat clar sistemul său filozofico-religios. A aşezat în centrul metafizicii sale omul în comuniune perpetuă şi perfectă cu Dumnezeu. Totalitatea lucrărilor sale s-au axat pe antinomia civilizaţie raţionalistă şi tehnică/ spiritualitate religioasă, subliniind necesitatea reabilitării vechilor valori spirituale. În opinia lui Nikolai Berdiaev, umanismul renascentist a pus bazele civilizaţiei moderne şi a marcat astfel începutul unui îndelungat proces de degradare a condiţiei spirituale a omului, acest fapt datorându-se progresului tehnicii industriale. Criza spirituală a umanităţii era, în fond, criza umanismului laic, înfiripat în perioada Renaşterii, ca surogat al religiei creştine din Evul Mediu:

> Pentru a preamări pe om, umanismul l-a privat de asemănarea divină şi l-a supus necesităţii naturale. Renaşterea bazată pe umanism a descoperit forţele creatoare ale omului ca fiinţă naturală şi nu spirituală. Dar omul natural, smuls din omul spiritual, nu posedă surse inepuizabile pentru creaţia sa; el este destinat să sece, să trăiască la suprafaţa vieţii. Ultimele produse ale Istoriei moderne au arătat-o, ele fiind cele care au condus, spre sfârşitul Renaşterii, la autonegaţia umanismului, la golul unei vieţi superficiale şi descentrate, la sleirea puterii creatoare. [...] Evul Mediu salvase forţele creatoare ale omului şi preparase splendida înflorire a Renaşterii. Omul intră în Renaştere cu

> experienţa medievală. Şi tot ce a fost grandoare autentică în Renaştere avea o legătură cu Evul Mediu creştin. Azi omul intră într-un viitor necunoscut, cu experienţa Istoriei moderne şi preparaţia ei. Şi el intră în această epocă nu plin de sevă creatoare – ca în epoca Renaşterii – ci epuizat, debilizat, fără credinţă, golit. Toate acestea dau de gândit. (Berdiaev 1995, 30-31).

Salvarea o vedea în reîntoarcerea către creştinismul ortodoxist, în care spiritualitatea era atotdominatoare, din epoca prerenascentistă. Salvarea o vedea într-un nou Ev Mediu, în care „omul spiritual" credea în Dumnezeu şi acest fapt îi dădea forţă şi inspiraţie creatoare.

Antinomia Occident/ Orient din *Declinul Occidentului* despre care a vorbit Oswald Spengler a găsit o soluţie inedită în lucrarea criticului francez Henri Massis (1886-1970), *Apărararea Occidentului* (1927), prin întoarcerea la tomism[1]. Autorul a considerat că pericolul cel mai mare vine din Răsărit.

Ideile neotomismului şi-au găsit reflectarea şi în spaţiul cultural transilvănean, în publicaţiile interbelice „Unirea" şi „Cultura creştină" de la Blaj. Gazeta „Unirea" a promovat între anii 1919 şi 1941 „rectitudinea românească şi catolică fără greş" şi „românismul integral şi credinţa catolică neşovăitoare". În paginile ai au semnat articole pe această temă Aron Cotruş, Ion Agârbiceanu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Octavian Goga etc.

O altă importantă caracteristică a vieţii culturale şi literare în spaţiul românesc interbelic a fost renunţarea la sedentarism. Aceasta s-a manifestat prin redescoperirea orizontului clasic al Greciei (Ion Barbu), prin seducţia unui tărâm magic şi exotic (Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Gala Galaction), prin revalorificarea geografiei spirituale a romanităţii poporului român (Nicolae Iorga, Ovid Densuşianu), prin angajarea fermă în planul vieţii politice (Nicolae Iorga, Octavian Goga, gruparea din jurul lui Nae Ionescu), în planul vieţii religioase (Nichifor Crainic), al vieţii universitare (Nicolae Iorga, Lucian Blaga, Tudor Vianu, Nichifor Crainic, George Călinescu), în activitatea teatrelor (Camil Petrescu, Nicolae Iorga, Liviu Rebreanu), dar şi în activitatea diplomatică (Ion Pillat, Lucian Blaga).

Următoarea trăsătură dominantă pentru scriitorii români din perioada dintre cele Două Războaie Mondiale e reprezentată de pasiunea pentru presa scrisă, pentru gazetărie. Existau două tendinţe majore în viaţa publicistică românească. În primul rând, era tendinţa de grupare a scriitorilor în jurul unor mari publicaţii apărute în Bucureşti sau în centrele provinciilor istorice. Revistele şi grupările româneşti interbelice apărute în capitală erau: „Sburătorul" (în jurul modernismului lovinescian), „Gândirea" (în jurul tradiţionalismului spiritualizant promovat de Nichifor Crainic), „Criterion" (în jurul trăirismului, mişcare spiritualistă ce i-a avut ca mentori pe Vasile

[1] Tomismul reprezintă reîntoarcerea la moştenirea lui Toma d'Aquino, filozoful creştin din secolul al XIII-lea, promotor al inteligenţei fondate pe dogma catolică (reprezentant al catolicismului în filozofie); filozofi care au revalorificat tomismul au fost: Jacques Maritain – *Primatul spiritualului* (1927), Étienne Gilson – *Creştinism în filozofie* (1936).

Pârvan şi Nae Ionescu, printre semnatari îi amintim pe membrii „tinerei generaţii”: Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, Emil Cioran, Constantin Noica, Petru Comarnescu şi alţii), „Contimporanul” (în jurul lui Ion Vinea şi al dadaismului), „Viaţa Românească” (orientare intelectualistă raţionalistă în jurul lui Mihail Ralea, Tudor Vianu şi George Călinescu), „Revista Fundaţiilor Regale” (revistă cu un pronunţat caracter eclectic, în jurul lui Camil Petrescu, Paul Zarifopol, Dumitru Caracostea), „Cuvântul” (publicaţie ce susţinea „noua spiritualitate” românească, în jurul profesorului Nae Ionescu). În al doilea rând, era tendinţa de dispersare spre multitudinea de publicaţii existente în provinciile istorice româneşti.

În această nouă ipostază de cetăţean al societăţii întregului mapamond, scriitorului român interbelic i-au stat la dispoziţie două alternative, europenismul şi autohtonismul, două atitudini şi direcţii diametral opuse. Rezultatul contopirii celor două îl constituia polarizarea atitudinilor culturale. Europenismul reprezenta tendinţa de abandonare a climatului şi obiceiurilor autohtone, prin imitare, adaptare şi integrare a valorilor Occidentului în spaţiul cultural românesc. Autohtonismul, dimpotrivă, reprezenta tendinţa adversă, de evadare din formele şi tiparele civilizaţiei occidentale considerate a fi distrugătoare şi de reîntoarcerea şi revalorificarea tradiţiilor specific româneşti.

În consecinţă, se poate spune că în anii premergători celui de-al Doilea Război Mondial, fiecare grupare culturală şi ideologică a încercat o reformulare a constiinţei de sine a culturii române şi a propus o soluţie de dezvoltare pentru România. Curentele de idei şi personalităţile ce au dat substanţă culturii române din această perioadă, au abordat, din unghiuri diferite, situaţia fundamentală a culturii române moderne: tranziţia spre modernitate, problema decalajelor faţă de Occident, formula de evoluţie culturală şi socială potrivită cu specificul nostru naţional. Confruntările dintre aceste curente au dat substanţa dezbaterilor ideologice, culturale, politice şi filozofice în România interbelică.

O altă viziune asupra românităţii

În perioada interbelică, cultura românească s-a distribuit în toate mediile sociale devenind cu adevărat un bun naţional. În această epocă de înflorire, cultura românească a atins o treaptă superioară la nivelul căreia mediile intelectuale s-au diversificat din ce în ce mai mult. Elita ştiinţifică şi artistică a produs opere remarcabile, iar difuziunea în mase a produselor culturale a cunoscut primele sale succese.

După încheierea Primului Război Mondial şi înfăptuirea Marii Unirii, intelectualitatea românească s-a lansat din nou în „marea polemică” privind prezentul şi viitorul ţării noastre.

În această perioadă avem de-a face cu două grupuri interesate să promoveze politici culturale distincte. Pe de o parte, europeniştii, care erau adepţii integrării europene prin opţiunea pentru tipul occidental de dezvoltare economică şi socială, iar pe de altă parte, tradiţionaliştii, care erau partizanii autohtonismului şi ai unor modele care să valorifice moştenirea culturală proprie poporului român.

În sincronie cu aceste două grupuri s-au regăsit, cu diverse nuanţări şi cu diferite proporţii de influenţare, şi alte mişcări: mişcarea intelectualistă raţionalistă de la „Viaţa românească”, revistă ce a promovat între anii 1906 şi 1916 poporanismul, a susţinut în plan cultural şi în plan social-politic europenismul (regimul democratic). Mentorul acestei mişcări a fost Mihail Ralea; mişcarea neosămănătoristă de la „Junimea literară”, „Neamul românesc”, „Ramuri. Drum drept”, „Floarea soarelui”, „Floarea darurilor” şi „Cuget clar (Noul Sămănător)”, având ca mentor pe Nicolae Iorga, a susţinut autohtonismul în toate planurile (patriarhalismul, tiparele de viaţă tradiţionale); mişcarea modernistă de la „Sburătorul”, având ca ideolog principal pe Eugen Lovinescu, a susţinut europenismul în toate planurile (industrializarea, sincronizarea, având ca etape: imitaţia, adaptarea şi integrarea); mişcarea tradiţionalistă de la „Gândirea”, având ca mentor pe Nichifor Crainic, a susţinut autohtonismul în plan cultural (un autohtonism spiritualizat prin adăugarea componentei religioase a ortodoxismului) şi în plan economic (caracterul agrar), iar în plan social-politic a promovat europenismul (modelul corporativ şi statul etnocratic[1]); mişcarea intelectualistă antiraţionalistă de la „Criterion”, având ca mentori pe Vasile Pârvan şi Nae Ionescu, a valorificat, în planul culturii, atât autohtonismul, cât şi europenismul, a susţinut autohtonismul în planul economic, iar în planul social-politic a promovat europenismul (modelul corporativ şi statul etnocratic).

Într-un articol, Nicolae Manolescu constata că, între 1918-1948, nimeni nu a folosit un concept unificat de modernism şi aprecia că „europenismul şi autohtonismul ar putea fi privite ca tendinţe sau ca nişte reacţii interne în cadrul aceluiaşi fenomen mai larg, modernismul.” (Manolescu 1999, 1).

În ceea ce priveşte spiritualitatea românească din perioada interbelică, Mircea Vulcănescu, în articolul său, *Spiritualitate* (Vulcănescu 1996, 60-66), a sintetizat principalele trăsături şi direcţii specifice pentru contextul cultural al generaţiei sale. Delimitările conceptuale operate în prima parte a articolului încercau să înlăture „confuzia şi echivocurile strecurate prin vorbă şi scris în gândirea contemporană” (*ibidem*, 60), punând astfel în evidenţă tripla valoare de circulaţie a unui termen mult întrebuinţat în cultura românească interbelică.

Raportată la viaţa interioară „spiritualitatea însemnează: trăire intensă a clipei, indiferent de valoarea calitativă a conţinutului sufletesc trăit” (idem, *ibidem*); caracterele dominante ale acestui înţeles sunt „imediatismul, activismul, psihologismul (interioritate) şi biologismul” (*ibidem*, 61). Izvoarele teoretice ale acestui înţeles, cu rădăcini în Renaştere şi protestantism, prelungite până în filozofia romantică germană (Fichte, Schelling, Nietzsche) sunt: Amiel, Bergson, Dostoievski, Freud, Gide, Kierkegaard, Papini, Proust, Şestov; critica: Maritain, Massis, Maurras, Scheller etc.

Raportată la cultură „spiritualitatea însemnează: trăire cu sens, trăire pentru un ideal, pentru o valoare” (*ibidem*). Caracterele dominante subliniază dependenţa acestei trăiri de lumea valorilor. Caracterul obiectiv şi cel normativ al lumii valorilor admit

[1] Conceptul de stat corporativ, bazat pe autoritate şi ordine, izvorât din puterea naţiunii, se sprijinea pe ideea de patrie, ideea de monarhie şi ideea de biserică.

ieşirea din conştiinţă şi criteriul de conformare. Iar caracterul ideal şi cel imanent al valorilor îi conferă noi dimensiuni. Izvoarele teoretice, cu rădăcini în raţionalismul sistematizat critic de către Kant, sunt în umanismul goethean, naţionalismul integral şi marxism. În contemporaneitate, izvoarele sunt: Benda, Nikolai Berdiaev, Dilthey, Freyer, Mahatma Gandhi, André Gide, Hartmann, Kautsky, Hermann Keyserling, Klages, Vladimir Ilici Lenin, de Man, Jacques Maritain, Masaryk, Henri Massis, Maurras, Ortega y Gasset, Rathenau, Scheller, Oswald Spengler, Rabindranath Tagore, Paul Valéry, Miguel de Unamuno etc.

Raportată la viaţa duhovnicească, „spiritualitatea însemnează: viaţă vecinică, trăire în universalitatea absolută, în Duhul Sfânt; asceză şi viaţă mistică” (*ibidem*). Caracterele dominante ale acestui înţeles sunt: caracterul transcendent al temeiului acestei trăiri, caracterul receptiv al vieţii duhovniceşti. Izvoarele teoretice, cu rădăcini în ceremoniile primitive, în misterele orfice, orientale şi în mistica şi asceza creştină, sunt *Patericul*, *Regulele* Sf. Vasile, *Filocalia*; *Războiul nevăzut* (în Răsărit) şi în *Confesiunile* Sf. Augustin, *Imitaţia lui Isus Cristos* a lui Gerson sau Thomas a Kempis, *Exerciţiile spirituale* ale Sf. Ignaţiu; *Calea desăvârşirii* a Sf. Tereza din Avila, *Urcarea Carmelului* şi *Cântarea duhovnicească* a Sf. Ioan al Crucii, *Floricelele* Sf. Francisc din Assisi, *Consolaţiile spirituale* a Maestrului Eckart, *Podoaba nunţilor spirituale* a lui Rysbroeck etc. (în Apus). Apologeţii contemporani sunt: Arseniev, Berdiaev, Dostoievski (pentru ortodocşi), Blondel, Bloy, Maritain (pentru catolici), K. Barth, P. Tillich, R. Otto (pentru protestanţi); critici numeroşi din rândul literaţilor (France, Gide, Shaw), al psihologilor şi psihiatrilor (Delacroix, Dumas), al filozofilor religiei şi al sociologilor (Baruzi, Bergson, Durkheim).

În opinia lui Mircea Vulcănescu, contextul preocupărilor spirituale româneşti interbelice a fost vizibil direcţionat de contribuţiile hotărâtoare ale unor importante personalităţi, grupări culturale şi publicaţii, în jurul cărora s-au cristalizat practic şi deosebirile de înţelegere a termenului de spiritualitate, precum şi evidente rezistenţe şi rezerve: personalităţi: Vasile Pârvan (*Problema salvării*, 1919-1920; *Drama antică*, 1920-1921), Nae Ionescu (*Filozofia Dumnezeirii*, 1920-1921; *Realitatea vieţii sufleteşti*, 1921-1922; *Filozofia religiei*, 1923-1929), Nichifor Crainic (cu contribuţia sa substanţială de la „Gândirea”, unde, începând cu 1928 a fost director), Mircea Eliade (*Itinerariu spiritual*, cele douăsprezece foiletoane publicate în ziarul „Cuvântul”, începând cu anul 1927); grupări culturale: „Ideea europeană”, „Poesis”, „Societatea de estetică”, „Gândirea”, „A.S.C.R.”, „Forum”, „Criterion”; reviste: „Ideea europeană”, „Gândirea”, „Revista universitară”, „Vremea”, „Viaţa literară”, „Ideea creştină”, „Tiparniţa literară”; caietele: „Acţiune şi reacţiune”, „Floarea de foc”, „Fapta”, „Azi”, „România literară”, „Axa”, „Dreapta”, „Bobi”, „Discobolul”, „Frize”, „Familia”, „Plai” etc.; ziare: „Cuvântul”, „Curentul”, „Ultima oră”, „Calendarul”, „Viitorul”, „Rampa”, „Politica”, „Credinţa”, „Dreptatea” etc.; rezistenţe şi rezerve: „Universul literar” (Camil Petrescu), „Viaţa românească” (Mihail Ralea), „Sburătorul” (Eugen Lovinescu), „Kalende” (Pompiliu Constantinescu şi Şerban Cioculescu), „Convorbiri literare” (Constantin Rădulescu-Motru), „Adevărul literar” şi „Capricorn” (George

Călinescu), „Stânga” (N. Tatu), „Cuvântul liber” (Gheorghe Ionescu), „Şantier” (A. Şerbulescu), „Bluze albastre” (A. Adania); în cursurile universitare ale profesorilor Constantin Rădulescu-Motru şi P. P. Negulescu; în ziarele „Adevărul” şi „Facla”.

În spaţiul cultural românesc interbelic, divergenţa opiniilor cu privire la sensul termenului de spiritualitate a menţinut grupări cu direcţii şi tendinţe specifice.

O primă categorie, „favorabilă unei spiritualităţi înţelese în sens tradiţionalist şi ortodox, ca viaţă duhovnicească” (*ibidem*, 63), în jurul lui Nae Ionescu şi Nichifor Crainic, îi are ca tineri reprezentanţi pe Paul Costin Deleanu, G. Racoveanu, Sandu Tudor, Paul Sterian şi Mircea Vulcănescu.

A doua categorie „cuprinde grupurile care pun accentul pe a doua accepţie, culturală, a cuvântului” (*ibidem*, 64): marxiştii, gruparea cu accent pe materialismul dialectic marxism, din jurul umaniştilor nemarxişti Mihail Ralea şi George Călinescu (Petre Pandrea, N. Tatu, A. Adania, Anton Dumitriu, Gh. Ionescu, Ştefan Beldie, N. Grigorescu, A. Şerbulescu, A. Sahia); naţionaliştii, gruparea cu accent pe naţionalismul integral, din jurul lui Nicolae Iorga şi A. C. Cuza (Corneliu Zelea Codreanu, Octavian Goga, Pamfil Şeicaru, Nicolae Manoilescu şi tinerii Vasile Băncilă şi Ernest Bernea, D. C. Amzăr, Al. Dima, Mircea Polihroniade, N. Roşu, I. Belgea şi A. Golopenţia); umaniştii, gruparea cu accent pe idealul cultural neoclasic, în jurul lui Tudor Vianu, Camil Petrescu şi Şerban Cioculescu (Dan Botta, Petru Comarnescu, Ion Cantacuzino, Constantin Noica, Mihail Sebastian); spiritualiştii, gruparea cu accent pe absolut, pe căutarea întregirii în planul divin, dincolo de orice doctrină religioasă, cristalizată istoric (Lucian Blaga, Stelian Mateescu).

O a treia categorie „oscilează în căutarea unei noi spiritualităţi, revoluţionare (de tip interior şi cultural, dar cu vădite predilecţii interioare)” (*ibidem*, 66): Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, I. Dobridor, Mihail Ilovici, Petru Manoliu etc.

Despre acest tip de nouă spiritualitate menționează şi Mac Linscott Ricketts în monumentala sa monografie. În analiza sa asupra spiritualităţii tinerei generaţii pleacă de la un articol scris de tânărul Mircea Eliade, înainte de lansarea *Itinerariului spiritual*. Este vorba de *Spiritualitate şi ortodoxie* unde apar sintetizate cele patru rezultate ale cercetării:

> 1). A precizat că <există două tabere între tineri: unii interesaţi de experienţa religioasă şi valorile religioase, alţii neinteresaţi>. Eliade îi numeşte pe aceştia din urmă <tineri născuţi bătrâni>. 2). A precizat că <grupul celor interesaţi de religie, nu e amorf, ci prezintă atitudini diverse>, iar ceea ce au ei în comun e refuzul de a se mulţumi cu valorile spirituale ale generaţiei anterioare. 3). A compromis termeni primejdioşi şi promiscui: <mistic>, <noua generaţie>, <spiritualitate> etc. <Astfel încât trebuie să fim foarte prudenţi în folosirea lor actuală>. 4). A dovedit încă o dată, că <România e în Balcani>. (Eliade apud Ricketts 2004, 263).

Așadar, din punctul de vedere al problematicii abordate, în spațiul cultural, publicistic și literar al României interbelice au coexistat variile opinii privitoare la sensul termenului de „spiritualitate”, coagulate în jurul personalităților epocii și

cristalizate în studii și lucrări de referință pentru conturarea unei viziuni de ansamblu asupra românității.

Referințe bibliografice

Iordăchescu, Cicerone. 1996. *Istoria vechii literaturi creştine*. 2 volume. Iași: Editura Moldova.

Manolescu, Nicolae. 1999. *Unificarea unor concepte*, în „România literară", XXXII, nr. 18, p. 1.

Ornea, Zigu. 1972. *Studii şi cercetări*. Bucureşti: Editura Eminescu.

Ornea, Zigu. 1980. *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*. Bucureşti: Editura Eminescu.

Ricketts, Mac Linscott. 2004. *Rădăcinile româneşti ale lui Mircea Eliade*, volumul I: *Copilăria şi tinereţea (1907-1933)*. Introducere la prima ediţie şi prefaţă la ediţia românească de Mac Linscott Ricketts. În româneşte de Virginia Stănescu şi Mihaela Gligor; volumul al II-lea: *De la Bucureşti la Lisabona (1934-1945)*. În româneşte de Virginia Stănescu, Mihaela Gligor, Olimpia Iacob, Irina Petraş şi Horia Ion Groza. Bucureşti: Criterion Publishing.

Spengler, Oswald. 1996. *Declinul Occidentului*. Traducerea Ioan Lascu. Postfață de Marin Beşteliu, *Ecouri ale concepţiei lui Spengler în filozofia românească interbelică*, Dumitru Otovescu. Craiova: Editura Beladi.

Vulcănescu, Mircea. 1996. *Pentru o nouă spiritualitate filozofică. Dimensiunea românească a existenţei,* I. Cuvânt înainte (*Amintiri despre Mircea Vulcănescu*) de Constantin Noica. Studiu introductiv (*Un chip spiritual al vremii…*) de Marin Diaconu. Selecţia textelor, note şi comentarii de Marin Diaconu şi Zaharia Balica. Bucureşti: Editura Eminescu.

Eliana-Alina POPEȚI
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Probleme în predarea limbii române ca limbă străină. Studiu de caz: articolul în limba română

Abstract: (*Problems that Arise when Teaching Romanian as a Foreign Language. Case Study: the Article in Romanian*) is a study that followed a didactic experience of teaching Romanian as a foreign language. The first part of the article brings into discussion a series of situations, when the specialty authors approach different problematic aspects in the discipline of teaching Romanian as a foreign language. The second part of the article is dedicated to the experience of teaching the article to students who speak mixed Romanian dialects from Serbia, and it presents some observations, examples and solutions.

Keywords: *language*, *grammar*, *practice*, *exercise*, *experience*

Rezumat: Limba română ca limbă străină deține o tradiție a predării sale și se conturează tot mai accentuat drept o parte a limbii unde specialiștii se adaptează continuu la schimbările survenite odată cu evoluția didacticii predării limbilor străine. Manualele și studiile recente arată că predarea limbii române ca limbă străină traversează un proces de dezvoltare, mai cu seamă că învățarea limbii române este în prezent accesibilă și în mediul virtual, grație unor site-uri și aplicații realizate în acest scop.

Cuvinte-cheie: *limbă*, *gramatică*, *practică*, *exercițiu*, *experiență*

Baza inițierii acestui studiu constă în experiența didactică la programul Anul pregătitor de limba română pentru cetățenii străini, o experiență care a relevat aspecte importante în privința predării limbii române ca limbă străină. Programul de studii amintit mai sus este dedicat studenților internaționali care vor urma programe de studiu în limba română[1]. În conformitate cu planul de învățământ, cei care urmează acest program studiază pe parcursul unui an universitar următoarele discipline fundamentale: Introducere în studiul limbii române și Cultură și civilizație românească. Disciplinele de specialitate sunt: Curs practic de limba română – fonetică, vocabular, structuri gramaticale, Curs practic de limba română – comunicare orală și scrisă, Curs practic de limba română – receptarea textului scris și oral, Curs practic de limba română – redactare și compoziție. Acestora li se adaugă discipline opționale: Limbaj specializat – matematică și științe ale naturii, Limbaj specializat – științe inginerești, Limbaj specializat – științe biologice și biomedicale, Limbaj specializat – științe sociale, Limbaj specializat – științe umaniste și arte, Limbaj specializat – știința sportului și educației

[1] *Standardele specifice pentru Anul pregătitor de limbă română pentru cetățenii străini*, online: http://www.aracis.ro/fileadmin/ARACIS/1_Prima_Pagina_web/Standarde_specifice_-_Anpregatitor.pdf, accesat la 01.04.2019.

fizice.[1] Potrivit cerințelor în vigoare, acest program se finalizează astfel: „Cunoștințele, competențele, deprinderile și abilitățile trebuie să fie suficiente pentru a le permite la absolvire integrarea în programele de studii universitare sau postuniversitare pentru care au optat (competențe de limbă română la nivel minim B1, în conformitate cu CECRL, competențe în ceea ce privește asimilarea unor limbaje de specialitate de bază). Studenților trebuie să li se asigure cadrul propice familiarizării cu aspectele definitorii ale culturii și civilizației românești. Competențele trebuie să fie definite pentru fiecare specializare în parte și trebuie să fie prezentate într-o secțiune distinctă a Planului de învățământ"[2]. Din condițiile descrise mai sus, reiese caracterul amplu al programului de învățare a limbii la Programul pregătitor de limba română pentru cetățenii străini și influența pe care a avut-o *Cadrul european comun de referință pentru limbi* (CECRL).

Înainte de a prezenta aspectele problematice survenite în predarea articolului definit în limba română, este necesară o trecere în revistă a unor cerințe pe care *Cadrul european comun de referință pentru limbi* le impune. Pentru a atinge nivelul B1, este de la sine înțeles că studentul trebuie să fi depășit nivelurile A1 (introductiv sau de descoperire), respectiv A2 (intermediar sau de supraviețuire). Având în vedere că studiul de caz al acestei lucrări este realizat pe marginea problemelor apărute în predarea articolului definit în limba română, este de reținut ceea ce apreciază CECRL cu privire la corectitudinea limbii la nivelurile implicate în procesul didactic de la Programul pregătitor de limba română pentru cetățenii străini. Astfel, studentul care a atins nivelul A1: „Controlează în mod limitat câteva structuri sintactice și forme gramaticale simple pe care le-a memorizat." (CECRL, 33). La nivelul A2: „întrebuințează corect structuri simple, dar comite sistematic greșeli elementare" (CECRL, 33) și „poate utiliza corect structuri simple, dar mai comite în mod sistematic erori elementare ca, de exemplu, confuzia de timpuri și uitarea acordului" (CECRL, 95).

Nivelul B1 presupune o competență gramaticală cu un număr mai limitat de erori decât nivelul precedent. Studentul „întrebuințează cu exactitate suficientă un repertoriu de structuri și «scheme» frecvente, curente în situații previzibile" (CECRL, 33) și „comunică cu suficientă corectitudine în contexte familiare; de regulă, are un bun control gramatical, în pofida unor influențe clare ale limbii materne". Se admite producerea unor erori, dar sensul general trebuie să rămână clar (CECRL, 95).

După cum se poate remarca în cerințele *Cadrului european comun de referință pentru limbi,* problemele gramaticale nu constituie, în aparență, una dintre posibilitățile care să pună în pericol corecta receptare sau transmitere a unui mesaj din partea unui student străin.

[1] *Standardele specifice pentru Anul Pregătitor de limbă română pentru cetățenii străini*, online: http://www.aracis.ro/fileadmin/ARACIS/1_Prima_Pagina_web/Standarde_specifice_-_An_prega__titor.pdf, accesat la 01.12.2019.

[2] *Standardele specifice pentru Anul Pregătitor de limbă română pentru cetățenii străini*, online: http://www.aracis.ro/fileadmin/ARACIS/1_Prima_Pagina_web/Standarde_specifice_-_An_prega__titor.pdf, accesat la 01.12.2019.

În ceea ce privește utilizarea articolului definit în limba română, am observat persistența unor erori în cazul studenților care se situează la nivelul B1-B2. Corectarea de către profesor a articolului – element cu o importanță minoră pentru aspectul global al discursului – atrage întrebări și nelămuriri din partea cursantului. Dacă la nivelurile de utilizator elementar atenția studentului e îndreptată spre a recepta și transmite mesaje, la niveluri mai avansate e posibil ca acesta să solicite explicații despre utilizarea articolului definit. În condițiile în care studentul a automatizat deja întrebuințarea incorectă a articolului, este mai dificil de corectat acest aspect la un nivel care presupune asimilarea unor noțiuni mult mai complexe decât articolul.

Obiectivul central al acestui studiu constă în observarea unor eventuale progrese făcute de studenți în urma parcurgerii pe o perioadă de două luni a unor exerciții care au avut în vedere deprinderea utilizării cât mai corecte a articolului definit în cazul nominativ.

Gramatica limbii române (GALR) explică statutul special al articolului și elementele care marchează diferențierea sa de ceilalți determinanți: „Articolul – definit (enclitic) și nedefinit (proclitic) – reprezintă, în limba română, *modalitatea* (*gramaticală*) afixală de integrare enunțiativă, statut care îl diferențiază de ceilalți determinanți (care aparțin nivelului lexical). Situarea ca afix, unitate morfematică, derivă din coocurența obligatorie cu substantivul (sau cu adjectivul) și se manifestă prin fuziunea cu substantivul / adjectivul a articolului enclitic și profunda implicare a acestuia în flexiunea nominală." (GALR 2005, I, 53). Alte lucrări de gramatică amintesc articolul drept unul dintre cele mai problematice elemente ale limbii române: „Apreciat ca cel mai dificil capitol de gramatică românească pentru străinii care învață limba noastră (mai ales când aceștia sunt vorbitori ai unei limbi lipsite de articol, dar și când sunt deprinși cu alt număr și alte forme de articole; existența mai multor feluri de articole hotărâte este o particularitate a limbii române față de majoritatea limbilor europene), articolul pune destule probleme de cultivare a limbii și pentru vorbitorii limbii române ca limbă maternă." (Avram 1986, 66). Această caracterizare a articolului avertizează asupra complexității articolului românesc și asupra dificultății cu care se confruntă străinii în procesul de învățare a limbii române. Dificultățile asimilării articolului românesc de către străini i-ar obliga pe cei care se ocupă de predarea limbii române să abordeze acest determinant într-un mod care să faciliteze acest proces.

Manualele de limba română pentru străini, atât cele dinaintea apariției *Cadrului european comun de referință pentru limbi*, cât și cele elaborate după adaptarea predării limbii române la acest sistem, includ articolul (în special cel definit și cel nedefinit cu cazul nominativ) în primele lecții[1]. După o serie de exerciții pe marginea utilizării acestuia, se trece la studierea altor noțiuni de gramatică.

[1] A se vedea Grigore Brâncuș, Adriana Ionescu, Manuela Saramandu. 2003. *Limba română, manual pentru studenții străini*. București: Editura Universității din București; Elena Platon, Ioana Sonea și Dina Vîlcu. 2012. *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). A1-A2.* Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință; Otilia Hedeşan (coord.), Elena Jebelean, Florentina Leucuţia, Nicoleta Muşat, Dana Percec, Corina

Bibliografia destinată limbii române ca limbă străină și elaborată înainte de momentul CECRL constituie o bază de cercetări și materiale care înlesnesc predarea unor particularități ale limbii române cu un grad de dificultate ridicat. Cărțile și manualele destinate anului pregătitor de limba română pentru cetățenii străini ofereau deja, la momentul apariției CECRL, o imagine sistematizată a predării elementelor gramaticale. Cu privire la predarea articolului românesc, unii specialiști au decis că: „Trebuie arătat, de asemenea, că felul în care recomandăm predarea unora dintre faptele de gramatică este în dezacord cu explicarea lor științifică. Acesta este cazul, între altele, al formelor de genitiv-dativ singular, al substantivelor feminine articulate, pe care le-am explicat prin plural, dând astfel întâietate criteriului predării practice." (Brâncuș 2003, 4).

Studiul de caz al acestei lucrări este realizat în urma experienței de predare a limbii române pentru grupurile de studenți vorbitori ai unor graiuri românești de pe teritoriul Republicii Serbia. Specificul acestor grupuri de studenți este că unii dintre aceștia posedă încă de la începutul anului pregătitor abilități de comunicare orală în limba română la nivel dialectal, având capacitatea de a emite și de a recepționa diferite mesaje. Aceste grupuri nu au avut niciun contact cu limba română scrisă, nu au studiat la școli cu predare în română, ci au vorbit graiul în familie, iar nivelul la care se situează fiecare vorbitor depinde de frecvența și experiența utilizării limbii dialectale.

Fiind vorbitori de graiuri românești, asimilarea noțiunilor gramaticale la nivel teoretic se dovedește mai facilă decât în cazul unor studenți cu limbi materne diferite de română. În pregătirea generațiilor anterioare, s-a remarcat faptul că studenții din Republica Serbia au capacitatea de înțelege mai bine latura de natură teoretică a articolului, de a-l utiliza corect în unele construcții restrânse și de a rezolva diferite exerciții care privesc articularea. Situațiile problematice apar în contexte de comunicare orală sau de elaborare a textelor scrise, acolo unde structurile nu sunt controlate în niciun fel de către o cerință care să vizeze numai utilizarea articolului.

În condițiile în care nu i se acordă o perioadă mai îndelungată de exersare, articolul definit în cazul nominativ va fi incorect folosit de către studenți, chiar și la un nivel de utilizator independent al limbii române. Cu toate că articolul nu se comportă ca un element care să pună în pericol mesajul global transmis de un vorbitor, atunci când utilizarea sa în mod eronat devine permanentă și însoțită de alte inerente greșeli, acesta relevă lipsa controlului gramatical și o nesiguranță a vorbitorului în ceea ce privește întrebuințarea articolului.

Am urmărit, pe parcursul anului universitar 2017-2018, modul în care este utilizat articolul de către studenții vorbitori ai graiurilor românești din Republica Serbia la testele inițiale, apoi rezultatele unei perioade mai lungi de exersare a utilizării corecte a articolului definit și situațiile problematice apărute de după încetarea practicării exercițiilor focalizate pe acest aspect.

Popa. 2010. *Bun venit în România! Manual de limbă română şi de orientare culturală pentru străini*. Timişoara: Mirton.

Într-o primă etapă, am dat un test inițial bazat pe imagini care să scoată la iveală gradul de înțelegere și abilitățile de comunicare ale studenților, problemele legate de corectitudinea gramaticală a enunțurilor. Suportul vizual s-a referit la obiecte de uz cotidian sau la activități zilnice, iar prima cerință a fost ca studenții să scrie cuvintele care denumesc obiectele din imagini sau activitățile sugerate de acestea. Cea de-a doua cerință se referea la redactarea unui mesaj de 5-10 rânduri despre felul cum își petrec timpul liber sau despre componența familiei.

În ceea ce privește situația articolului definit masculin / neutru singular, acesta fie nu s-a folosit, fie a apărut sporadic, lăsând să se înleleagă că persoana care îl folosește cunoaște ceva despre acesta, însă nu deține baza teoretică pentru a-l utiliza corect:

„Băiat să scoala.", „Lupu".

„Dimineața baiat se scuale." „Baiat manance." „Baiat bea."

„El vorbește cu telefonu." sau „Vorbesc cu telefon."

„Sa sculat baiat." „Omul mancă."„Baiat beâ vin." „Omul merge pe scăre." „Omul vorbește."

„Bate vntu."

„Eu acum locuiesc in camin 17 in Timișoara."

„Am și fratele, se numește S."

Forma de plural a articolului definit masculin lipsește în exemplele date de studenți, dar este necesară precizarea că imaginile nu au sugerat substantive la numărul plural. Al doilea exercițiu a fost rezolvat de numai șase studenți care au elaborat câteva rânduri despre subiectele propuse:

„Vorbesc cu părinți mei." „Mâ duc la ceffe cu prieteni mei."

În ceea ce privește articolul definit feminin în cazul nominativ, cea dintâi problemă întâmpinată în utilizarea acestuia are la bază o particularitate fonetică specifică limbii române. Cu toate că la nivel oral nu se sesizează întotdeauna, vorbitorii de graiuri românești din Sebia nu diferențiază vocalele *a* și *ă*:

„Îmi place să ascult muzica." „Sora mea este mai bâtrâna decât mine."

„Dimineata baiat se scuale."

„În timpul libere u joc fotbal și citesc carte." „Am un frate care studaze la Facultate de Chimie."

„Am o sore mey ćinere ja sa numasce Tamara. Muma noastra sa numesce L. și tata N. Baba cu deda sa numesc D. ku D.

„Eu am o familia minunata. Mamă mea se numește S. și tatel meu M.".

Exemplele de mai sus arată mai multe aspecte ale graiurilor românești existente pe teritoriul Serbiei, dintre care pot fi subliniate nesiguranța aplicării în limba română a regulilor de ortografie, confuzia la nivelul sistemului vocalic românesc și utilizarea alfabetului latin.

Articolul definit plural are o prezență redusă, aratând gradul de dificultate în întrebuințarea acestuia:

„Îmi place foarte multe de animale."

„In timpul libere eu mă joc cu animalele.”

Pe parcursul primului semestru al anului universitar 2017-2018, am acordat o atenție sporită întrebuințării corecte a articolelor definite în cazul nominativ, respectiv a distincției dintre vocalele *a* și *ă*, prin intermediul unei serii de exerciții pe care le voi prezenta în ultima parte a studiului. După câteva săptămâni de exersare, am remarcat o întrebuințare aproape fără erori a articolelor definite în nominativ:

„Eu S. G., sunt din Serbia. Sunt harnică și rapidă. Știu să pregătesc mâncare tradițională românească. Aș vrea să vin la restaurantul dumneavoastră și să am șansa de a lucre în restaurantul dumneavoastra.”

„Eu nu sunt potrivită pentru acest lucru pentru că n-am terminat Facultatea de Construcții și n-am nicio experiență de lucru pe șantier.”

„Consider că sunt potrivită pentru acest post. Pentru că sunt foarte serioasă persoană și am terminat Facultatea de Construcții. Sunt candidatul care are și experiență de lucru pe șantier.”[1].

În pofida acestor mici progrese în utilizarea corectă a articolului definit în limba română, în momentul în care am întrerupt exercițiile de repetare și consolidare, studenții au revenit la aplicarea haotică a articolului definit. Articularea cu articolul definit singular era influențată de graiurile vorbite în familie, chiar și după rezolvarea mai multor exerciții în care studenții articulează substantive.

În cazul exercițiilor de elaborare a mesajelor scrise sau de susținere a unui mesaj oral mai complex, lucrurile se prezintă diferit, erorile în articulare fiind specifice. Pentru a formula observații pertinente, am selectat exemple din lucrările studenților aflați la finalul semestrului I, respectiv la nivelul A2:

„Prieten meu...” „Vecinu al meu este o persoană foarte harnică.”, „În timp liber”, „Mecanic trebuie să fie politicos...”, „De gându meu, cea mai frumoasă meserie este să fiu doctor.” „Serbia are muntele și fluviul Dunăre.”, „Când ești studentul, ai și mulți obiligați...”, „Îmi place judecător; el trebuie, la fel ca și polițustu, să aducă dreptatea.”, „Pompieri sunt oameni onești...”,„Serbia nu e țară mare, dar e plină cu oamenii buni”, „Nu putem toți să fim doctorii”, „Doctori sunt oameni care ajuntă alți oameni.”, „Toți turiști trebuie...”, „...Pentru că polițiști întotdeauna cunt curajoși...”.

Predarea teoretică a situațiilor în care se utilizează articolul definit nu asigură și întrebuințarea sa corectă. Inabilitatea de a face distincția dintre *-a* și *-ă* în comunicarea orală și în receptarea textelor orale determină o întrebuințare eronată a articolului feminin definit singular.

Pentru ilustrarea problemelor care privesc utilizarea substantivelor feminime articulate cu articolul definit *-a*, am făcut o selecție din textele scrise ale studenților:

„...Profesiă aceasta...”, „Capitală Serbiei...”, „Pentru mine, profesia care îmi place este să fiu doctorița.”, „În casă mea...”, „Unii spuneau că sângele nu e apa...”, „Colegele ei din grupa sunt inteligente...”, „Cei mai frumoasă destinația în Serbia...”.

[1] Este vorba de un exercițiu din *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). A1-A2.* 2012. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, p. 164.

Dificultatea de a face diferența între forma unui substantiv feminin singular nearticulat care are vocala *-ă* în poziție finală și cea a unui substantiv articulat cu articolul definit *-a* scoate la iveală necesitatea de a acorda o mai mare atenție sunetelor și distincțiilor fonemice. Observațiile formulate de cei care s-au ocupat de-a lungul timpului de predarea limbii române ca limbă străină relevă faptul că pentru distincția vocalelor specifice *ă, î* se impune un proces îndelungat de repetare și explicarea aspectelor legate de sunete prin folosirea unor materiale didactice adecvate (Șerban, Ardelean 1978, 4).

Prin urmare, până la etapa în care să se ajungă la predarea articolului definit feminin, se va insista asupra pronunțării și scrierii corecte a sunetelor asemănătoare, în special vocalele *a, ă.*

Pentru deprinderea folosirii articolului definit în limba română, am propus exerciții care au avut acest obiectiv specific:

Citiți cu voce tare:

a. *țară, țara, studentă, studenta, bancă, banca, fată, fata, stradă, strada, masă, masa, mașină, mașina, prietenă, prietena* etc.;
b. *facultate, facultatea, farmacie, farmacia* etc.;
c. *copil, copilul, bărbat, bărbatul, câine, câinele, președinte, președintele*;
d. *copii, copiii, bărbați, bărbații, câini, câinii, președinți, președinții*.

Alegeți varianta corectă:

a. *oraș meu / orașul meu*; *casă mea / casa mea*; *mâncare mea preferat / mâncarea mea preferată*; *filme mele preferate / filmele mele preferate*; *îmi place cafea cu zahăr / îmi place cafeaua cu zahăr*;
b. *Prietenă mea este secretară la Facultate de Sport. / Prietena mea este secretară la Facultatea de Sport*;
   Noaptea nu dorm bine. / Noapte nu dorm bine;
   Prietenii mei locuiesc în Vârșeț. / Prieteni mei locuiesc în Vârșeț.

Articolul definit în limba română reprezintă o provocare în predarea acestei limbi ca limbă străină. În studiul de caz am încercat o serie de experimente și am propus o seamă de exerciții. Observația principală care s-a configurat în final a fost că articolul definit constituie o categorie gramaticală care ridică dificultăți specifice utilizatorilor străini și că acesta impune reconsiderarea strategiilor didactice în cadrul predării limbii române ca limbă străină. De asemenea, o mai mare atenție asupra situațiilor particulare generate de specificul limbii române în raport cu limbile materne ale studenților ar trebui să se regăsească în manualele care oferă suport didactic.

Referințe bibliografice

Avram, Mioara. 1986. *Gramatica pentru toți*. București: Editura Academiei Române.

Brâncuș, Grigore, Ionescu, Adriana, Saramandu, Manuela. 2003. *Limba română, manual pentru studenții străini*. București: Editura Universității din București.

*** *Cadrul european comun de referinţă pentru limbi: învăţare, predare, evaluare*/Comitetul Director pentru Educaţie „Studierea limbilor şi cetăţenia europeană". trad. din lb. fr. de Gheorghe Moldovanu. – Ch.: S.n., 2003 (F.E.-P. „Tipogr. Centrală").

*** *Gramatica limbii române*. 2005. vol. I. *Cuvântul*. București: Editura Academiei Române.

Hedeşan, Otilia (coord.), Jebelean, Elena, Leucuţia, Florentina, Muşat, Nicoleta, Percec, Dana, Popa, Corina. 2010. *Bun venit în România! Manual de limbă română şi de orientare culturală pentru străini*. Timişoara: Mirton.

Platon, Elena, Sonea Ioana, Vîlcu, Dina. 2012. *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). A1-A2*. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.

Șerban, Vasile, Ardelean, Liliana. 1978. *Predarea limbii române la cursul intensiv pentru străini – îndrumări metodice*. Timișoara.

Denisa-Maria TOUT
(Universitatea de Medicină și Farmacie „Iuliu Haţieganu”, Cluj-Napoca)

Din lexicul superstiţiilor populare sălăjene

Abstract: (*Words related to popular superstitions from Sălaj*) The current study, entitled *Words related to popular superstitions from Sălaj*, focuses on the authentic local folklore, as well as on the terminology of this field. Throughout centuries, people from Sălaj forged their own folklore which is rich in artistic creations, popular customs and traditions, but, besides this, the local people pay much attention to superstitions, popular beliefs and magical practices. The topic includes the lexical peculiarities of this region, as well as the sociocultural and anthropological aspects. The linguistic area includes numerous words from the terminology of the topic in discussion, where the richness of the material permits us to provide an analysis of the terms and syntagms. Therefore, the paper is going to focus on these terminologies, mainly from an etymological and semantic perspective.

Keywords: *popular beliefs, superstitions, lexical peculiarities*

Rezumat: Studiul de faţă, *Din lexicul superstiţiilor populare sălăjene*, vizează atât aspectele zonale de folclor autentic din judeţul Sălaj, cât şi prezentarea terminologiei acestui domeniu. De-a lungul timpului, sălăjenii şi-au făurit propriul folclor, bogat în creaţii artistice, în obiceiuri şi în tradiţii populare, dar, pe lângă acesta, oamenii locului acordă o imporanţă majoră superstiţiilor, credinţelor populare şi practicilor magice. Categoria abordată surprinde, pe de-o parte, particularităţile lexicale ale regiunii în discuţie şi, pe de altă parte, aspectele socioculturale şi antropologice. Aria lingvistică include numeroase cuvinte din terminologia domeniului vizat, în care bogăţia materialului ne permite să desfăşurăm o analiză a termenilor şi a sintagmelor. Astfel, în paginile lucrării, vom trata o parte a acestei terminologii, mai ales din perspectivă etimologică şi semantică.

Cuvinte-cheie: *credinţe populare*, *superstiţii*, *particularităţi lexicale*

Prin acest studiu, ne propunem să continuăm un studiu al nostru anterior, intitulat *Din lexicul credinţelor populare sălăjene*, unde am tratat o parte din credinţele sălăjenilor cu privire la sărbătorile verii: *Marţea dintre tunuri*, *Ilie*, *Pălie*, *Maria Magdalena* şi *Foca* respectate până astăzi în localităţile sălăjene.

Astfel, în lucrarea de faţă, vom prezenta o altă serie a credinţelor populare. Este vorba despre superstiţiile legate de sărbătorile de peste an: *Boboteaza*, *Floriile*, *Paştile*, *Sf. Gheorghe*, *Sânzienele* sau *Naşterea Sf. Ioan Botezătorul* şi *Sf. Andrei*, care vizează atât aspectele zonale de folclor autentic din judeţul Sălaj, cât şi un scurt inventar al terminologiei acestui domeniu.

Pentru început, considerăm că e necesar să discutăm pe marginea accepţiilor termenului *superstiţie*. În coloanele DEX, superstiţia este o „prejudecată care decurge

din credinţa primitivă, înapoiată în spirite bune şi rele, în farmece şi vrăji, în semne prevestitoare, în numere fatidice sau în alte rămăşiţe ale animismului şi magiei" (s.v.).

De asemenea, trebuie clarificată problematica distingerii unei credinţe de o superstiţie: „superstiţia este ceea ce decidem noi să fie superstiţie. Ea se exprimă sub forma unor credinţe sau a unor practici. Dificultatea de a deosebi o credinţă de o superstiţie, cum se încearcă mereu, provine din faptul că problema pusă astfel este falsă. O credinţă şi o superstiţie pot să nu se deosebească, de fapt, prin nimic, ceea ce contează este poziţia celui care operează distincţia. Iată cum glosează termenul *superstiţie* I. Aurel Candrea în *Dicţionarul enciclopedic ilustrat* «*Cartea românească*», tipărit între anii 1926 şi 1931: «credinţă deşartă, eres, teamă religioasă, neîntemeiată pe nimic, care inspiră omului acte şi păreri împotriva bunului-simţ şi a judecăţii sănătoase» (1233)" (Nicolau, Mihalache 2012, 8).

Explorând sfera domeniului, se mai consideră că „superstiţiile sunt produse brute, cel mai puţin elaborate ale acestui tip de operare mentală. Ele fac trecerea spre ritualuri şi nu pot fi total despărţite de mituri sau ritualuri. Din primele îşi extrag foarte multe simboluri, materie primă, în cele din urmă se organizează sistematic (...). Superstiţiile nu sunt simple speculaţii sau jocuri ale unei minţi neputincioase şi chinuite de frică faţă de o realitate pe care nu o poate cuprinde. Ele fac parte chiar din realitatea acelor persoane care cred în ele. Superstiţioşi nu sunt doar oamenii neputincioşi, cum şi credincioşi nu sunt doar cei care altora trezesc compătimirea" (Doamna Sofia 2000, 5-6).

Prima sărbătoare care deschide seria superstiţiilor este *Boboteaza*, care, de fapt, „încheie ciclul celor de Anul Nou şi care are loc pe 6 ianuarie. Cu această ocazie, sunt sfinţite apele, care astfel, vor păstra proprietăţi deosebite (curăţire, vindecare, dezlegare de rău) pentru o perioadă cuprinsă între 2 şi 6 săptămâni. Cu această apă se stropesc casa, grajdul, vitele şi chiar membrii familiei. Restul, împreună cu busuiocul cu care s-a stropit, este păstrat în casă cu mare grijă, căci uneori mai este nevoie de această apă. În perioada în care apele rămân sfinţite, se spune că nu e bine să se spele rufe la râu. Tot 6 ianuarie este ultima zi pentru peţit. De aceea, în această zi, se fac tot felul de ritualuri de magie erotică, se practică ghicitul în oglindă, se rostesc descântece de dragoste ş.a. în speranţa de a-şi visa ursitul, fetele tinere iau un fir din busuiocul sfinţit şi şi-l pun sub pernă, înainte de culcare" (Doamna Sofia 2000, 24-25).

Tot la Bobotează, „în ajun, fetele mari pun mărgelele ce le poartă la gât pe pragul uşii, ca să păşească preotul peste ele când vine cu botezul. Apoi le iau şi le pun la gât, ca să se mărite curând. Tot în ajunul bobotezei, câteva fete pun busuioc prin gard şi dimineaţa al cui va fi cu brumă, aceea ia bărbat bogat, iar a cui va fi fără brumă, va lua un sărăntoc (...). În ajunul bobotezei, fetele mari nu mănâncă nimic până a doua zi, ca să aibă noroc de soţ frumos şi harnic" (***1993, 97).

De altfel, în judeţul Sălaj, prin satele de pe valea Barcăului, copiii umblă în ajunul Bobotezei (sau, uneori, în ajunul Anului Nou), „cu *ţuraleisa*; este vorba despre cete de copii până în 15 ani, cu straiţe în spate, care umblă pe la toate casele din sat şi

dacă primesc un răspuns pozitiv la întrebarea: *Primiţi cu ţuraleisa*? încep urările pentru gazdă" (Burghele 2015, 22-23).

Semnalăm aici un prim termen, *ţuraleisa*, care este, de fapt, o variantă a cuvântului *chiraléisa* „[At: CANTEMIR, HR. / V: *~rel, ~lexa,~ arexa, ~aresa, ciuraleşa, ~ales* / E: ngr. χύριε ἐλέησον] 1. *i* (Mol) Formulă liturgică grecească (pentru «Doamne miluieşte») rostită de băieţii (sau chiar şi oamenii bătrâni) care însoţesc preotul când umblă cu botezul. 2. *sf.* (Mar; îe) A umbla cu ~ A merge cu procesiunea, strigând *chiraleisa* pentru îndepărtarea vreunei nenorociri abătute asupra satului. 3. *sf.* Litanie liturgică ortodoxă. 4. *sf.* (Mit; pop) Duh necurat. 5. *sf.* (Pop) Fiinţă fantastică" (MDA I s.v.).

În satele sălăjene, „«în ajunul Bobotezii fetele nemăritate postesc şi umblă tătă ziua, seara pun busuioc sub pernă fără să le vadă şi să le ştie nimeni. Noaptea o să viseze drăguţu» (Veronica Oprea, Tusa-Sălaj); «la Var, la Bobotează, fetele puneau pe o spată de la războiul de ţesut jumări de porc, pentru fiecare fată câte o *jumară*, care era denumită cu numele fetei. Aduceau un mâţ şi îl puneau să mănâne jumările. Fetele a căror jumări erau mâncate spuneau că se vor mărita în anul care va urma» (*apud* Gheorghe Şişeştean, *op. cit.*, p. 71); (...) «îşi făcea fetele şi de măritat, mereau pă la vrăjitoare, da io nu am fost, că nu era bine, da-ţi făcea, da nu era bine, că tră şi-l lese, cum leoo dat Dumnezo, aşe o trăbuit şi-l lese, o făcut cu de-a tăria şi nu o ieşit bine. Lasă-te în voia lui Dumnezău, că la ala nu-i poronceşte nime» (Iozafina Onica, Peceiu-Sălaj)" (Burghele 2015, 30-31).

Cuvântul marcat aici, *jumără (-ări)*, cu varianta în Banat, *jumarcă*, < germ. *schmarren* reprezintă „«mâncare cu ouă bătute prăjite în untură» (...), *cf*. mag. *zsumórka, morzsóka* «ouă bătute», sb., cr., *žmire* «jumări; ouă bătute», bg. *džumerki* «jumări»" (DER s.v.) şi denotă 1. 'resturile rezultate din topirea slăninii porcului'; 2. 'ouă bătute, papară'. În regiunile sălăjene, are înţelesul de „resturile rezultate din topirea slăninii porcului".

În localitatea Buciumi-Sălaj, busuiocul de la Bobotează se pune într-un *canceu* [*cancéu* < magh. *kancsó* (Tamás 1966, 162-163); (DLR II s.v.) „cană, urcior, căniţă"] de sticlă şi se păstrează tot anul, pentru că „nu face mucegai niciodată" şi păzeşte casa de cele rele.

În Duminica *Floriilor*, prin păstrarea în spaţii curate a mâţişorului (crengi / flori de salcie), se protejează casa de necurat şi de toate bolile.

Astfel, „în ziua de Florii, se înghiţesc mâţişoare sfinte spre a fi scutit de durerea de grumazi.

Tot atunci se ating vitele cu mâţişoare sfinţite, ca vitele peste an să fie înflorite, adică frumoase. Mâţişoarele se păstrează şi vara, la vreme de zloată, trăsnete şi grindină, se pune o crenguţă din ele pe foc şi se crede că fumul lor împrăştie zloata, trăsnetele şi grindina. Cum va fi în ziua de Florii, tot aşa va fi şi în ziua de Paşti. (...) În ziua de Florii e bine ca să umbli încins cu o nuia de salcie de la biserică, ca să nu te doară şalele" (Gorovei 2012, 136).

Cu privire la tradiţiile pascale, sălăjenii îşi amintesc episodul când: „oamenii ieşind de la biserică presară pe drum până acasă găoci de ouă roşii, căci tradiţia poporală spune, că ovreii au dat copiilor ouă roşii, ca să nu vestească că a înviat Christos” (Stoica, Lazar 1908, 98-99).

De sărbătoarea *Sfântului Gheorghe*, numit şi *Sângeorzul*, se leagă o serie de superstiţii. Astfel, cea mai cunoscută este apariţia strigoilor, iar pentru a preveni această prezenţă, se pune o crenguţă de rug la uşile şi ferestrele grajdurilor, respectiv se ung cu usturoi uşile şi porţile, iar la Rusalii, sălăjenii îşi aduc în case frunze de nuc sau de salcâm pe care le prind în cuie, iar crenguţele de tei le pun la icoane, uşi şi porţi.

În această zi, „oamenii se sculau mai repede pentru a avea o viaţă mai lungă, iar pentru a fi sănătoşi şi mănoşi şi harnici tot anul, tinerii satului se udau şi chiar se urzicau; se udau cu apă rece, să fie curaţi şi iuţi şi sănătoşi. [...] Tot acum, de Sângiorz, toată casa era împodobită cu ramuri verzi, pentru a asigura prosperitatea şi voioşia casei, dat fiind faptul că se credea că Sfântul Gheorghe este cel care aduce primăvara şi verdeaţa; uneori, verdeaţa se punea la poartă, ca să aducă noroc întregii gospodării. De Sângeorz, hotarele se transformau în adevărate ringuri de luptă pentru «strigoii de bucate», care voiau să ia mana vacilor şi a hotarelor” (Burghele 2015, 35).

Se mai spune că „în noaptea spre Sf. Gheorghe (noaptea de Mânicătoare, sora lui Sf. Gheorghe) vrăjitoarele o pornesc prin ţarină şi cutreieră toate sămănăturile descântând. În această noapte, se crede că se fac cele mai rele şi mai puternice vrăji, se ia mana vacilor şi rodul câmpurilor. (...) În Cernagora: Muntenegru, fetele se duc la fântână în zorii zilei de Sfântul Gheorghe şi privesc în adâncul ei până ochii li se umplu de lacrimi, crezând că astfel îşi văd în apă chipul «scrisului», «ursitului» lor. În Krajina (Serbia) fetele adună flori în seara spre Sf. Gheorghe, le fac chite şi, noaptea târziu, le aruncă pe acoperiş, «menind» fiecare chită pe numele unui flăcău din sat” (Ciauşanu 2001, 29-31).

În volumul *Carte de superstiţii* apărut la Iaşi, la Editura Porţile Orientului, în 1993, ni se relatează că, mai ales, în noaptea de Sf. Gheorghe, „umblă strigoii şi strigoaicele ca să ia mana de la vaci şi chiar puterea de la oameni. De aceea, înspre seară, fiecare om pune la uşa grajdului câte o creangă de *rug*, adică de măceş, ca să-l împiedice pe strigoi de a intra. Cine, în acea noapte, stă în grajd, sub o grapă cu colţii de fier, vede strigoii când vin şi-i poate chiar înhăţa. De multe ori, strigoaica vine să fure tot grâul din şura omului şi, cum nu poate să-l ducă singură, cheamă broscoii în ajutor, şi tot neamul broştesc cu gura cât o şură, aleargă la chemarea ei. Cu sutele şi cu miile vin, ca frunza şi ca iarba, şi fiecare broască, în gura ei, cară câte o grămăjoară din bucatele omului, de-l lasă sărac lipit pământului” (p. 22).

Pe cursul văii Zalăului, în localitatea Bocşa, aflăm: „şi Ráră la sfijntu Ď§órĎe, ála-R pă dnpă paşµ—. nj, ála, cînd cum pµIcă ápîR zîc... atnnĉ— naInµe puń&m cijt§-o cr§ángă Ďe rug în jam, că zîĉ& că şi nu vIe strîgó· şi la p¾rtă. ˜! pî la jámur— puń&R cijt§-o crengnţă mńicnţă Ďe *rug* că-R sălbátic, că-R Ďe oricáre puń&, Ďin dácă nu av&Ì atnnĉ— nu Rerá cînd am fost Ro nu ReráÌ atijţa trandafIr—. niĉi vórbă, n-o avnt ńImę

trandafIr— cînd am fo Ro fátă, aş& cum îR amn. s-o lăsát mnlµe obiĉ&Rur—” (Şamşodan Rozalia, Bocşa-Sălaj).

De Sf. Gheorghe, rugul dobândeşte o valenţă simbolică. Etimologic, *rug* < lat. *rubus* (DLR XIII s.v.) se referă la ‘numele dat unor arbuşti spinoşi din familia rozaceelor’, adică ‘măceş’.

Pe cursul râului Someş, în localitatea Cheud: „Ďe sfijntu Ď§órĎe să puń™ cr§ángă Ďe teg la p¾rtă... ásta-· o aminµíre. da, cr§ángă Ďe salcijm” (Fărcaş Vilma, Cheud-Sălaj).

Acelaşi obicei se practică şi pe cursul văii Sălajului, în localitatea Bulgari, unde informatoarea îşi aminteşte vag că: „la sfijntu Ď§órĎe, să dăĎ™ cu... ĉe şµiÌ... cu usturó·, să puń™Ì mlădIţă Ďe... cum să zijĉe? din-Šsta... sălbáµic, măĉiéş or ĉe să zijĉe să puń™ pî la porţ să nu vínă dnhurile rÿle.. strîgó·, nj, am aminµít acnma” (Lung Virginia, Bulgari-Sălaj).

În ceea ce priveşte termenul *strigoi*, acesta mai are şi denumirea de *moroi*, adică de duh al morţii.

„Se spune că vor deveni strigoi copiii care se nasc cu o pieliţă pe cap, copiii ucişi de mamele lor sau cei nebotezaţi. Se mai transformă în strigoi persoanele care îşi vând sufletul Necuratului, vrăjitoarele şi cei care se sinucid sau mor brusc. Mai pot deveni strigoi morţii nepăziţi, peste care a trecut o pisică neagră. Pentru a nu deveni strigoi, morţilor li se înfige în buric sau în inimă o andrea ori un fus. (...) Strigoii se feresc de usturoi, ceapă, tămâie, lumină şi de cântatul cocoşului, dar se tem şi de copii, deoarece aceştia, neavând păcate, au un înger păzitor puternic. În general, strigoii mai pot fi alungaţi cu zgomote de clopot, cu frunze de leuştean şi cu pelin” (Doamna Sofia 2000, 154).

Etimologic şi semantic, termenul *morói* var. *murói*, se explică: < cf. slavonul мора. 1. (În superstiţii) ‘stafie, strigoi despre care se crede că ar proveni dintr-un copil mort nebotezat, ucis sau înmormântat de viu sau dintr-un mort neputrezit căruia nu i s-a făcut slujba religioasă; duh rău care ar suge sângele şi laptele vitelor sau care ar speria copiii; (regional) moromeţ, mortăciune’; 2. (Regional, în superstiţii) ‘om despre care se crede că are puterea de a deochea copiii’ (DLR IX s.v.).

Referitor la următoarea sărbătoare, *Naşterea Sf. Ioan Botezătorul*, cunoscută sub denumirea *Sânziene* – „sunt plante care înfloresc în noaptea dinspre Sâmzenii (23/24 iunie). Dacă înfloresc mai târziu de această zi, se spune că roadele câmpurilor se vor face cu întârziere. În zona de sud a ţării, noaptea când înfloresc Sânzienele se numeşte Drăgaică. În unele sate, fetele pleacă pe câmp în seara de Drăgaică şi adună flori de sânziene în special de culoare galbenă şi împletesc coroniţe sau brâuri. Când ajung acasă, le pun la loc de cinste şi le păstrează, pentru că se crede că sunt bune la tot felul de boli care nu au leac. (...)

Tot în noaptea de Sânziene înfloreşte Iarba Fiarelor, despre care se crede că poate descuia orice încuietoare. În alte zone oamenii îşi află longevitatea vieţii cu ajutorul coroniţelor împletite din flori de sânziene. (...) Se spune că nu e bine să se facă baie în noaptea de Sânziene, căci e pericol de înec, însă persoana care trece de trei ori dus-

întors o apă, fără să se oprească, poate să se scalde tot anul în orice apă, căci nu există pericol de înec" (Doamna Sofia 2000, 146-147).

De Sânziene, sălăjenii practicau cam acelaşi obicei: „da Ro şµiÌ căƬnaInµe, fâc&m cunuńíţă aş& mńicnţă cînd Rerám acásă fátă. da şi şµiR că şi sînzîR&ńile alę îs sănăt¾să... mer&m şi cînd Rerám atnnĉ— fátă cîţ— Rerám în cásă şi-aruncám pă poRátă şi num&m pă fiecáre şi nj, aIşµe îR pomiń&m. nj! «ásta-R a luR aIsta / ĉ§aláltă...» şi cáre pµicá jos zîĉ& că, nj, ála m¾re" (Şamşodan Rozalia, Bocşa-Sălaj).

În satul Derşida-Sălaj: „şµiÌ c-atnnĉ— µ·ar o fost sînzîR&ńile, fâĉ™m cunnń—, dă sînzîR&ńe şi l§Ƭaruncám pă cásă că cáre trăi™şte ma· mnlt. aş™ fâĉ™m or— cáre cîţ a· a trăi ş-atnnĉ— aruncám cunnńile pă cásă, le aruncám ş·-atnnĉ— am auzijt că l-o trăsńít pă aléxa ţijţulu· pă ĎĖal... d¾mń™, ·ártă-l!" (Balota Taţiana-Maria, Derşida-Sălaj).

În localităţile situate pe cursul văii Sălajului, „să fâĉ™Ì coronIţă Ďe sînzîR&ńe, s-aruncáÌ pă cásă cu numír§a: «nj, ásta-· a m§a, ásta-· a ta» şi la cáre căĎ™, zîĉ™: «nj, acéla să mărítă!» f™µil˜ să mărítă saÌ zîĉ™ că, dácă ·eráÌ péntru f™µe, dác-aş™ Ďe áltă famíli·e zîĉ™ că m¾re, la cáre cáde jos, m¾re" (Lung Virginia, Bulgari-Sălaj).

Pe cursul râului Someş, „Ďe sînzîR&ńe ţijńem no· că, zijĉem ĉe fâĉem, să veĎém v·áţa famílie· cáre cît o trăí, ápi ·™ste o fl¾re î· zîĉe sînz·ánă, aĉęRé vr™me, o *buru·ánă* ma· bińe zîs şi fâĉ™m cunnn—, coroníţă aş™ şi aruncám pă cásă, cînd ·erá cŠsîle ma· Ďemnlt cu pá·e. să prind§á cînd ÌƬaruncá· ş·-ápi cáre-·... zîĉ™m: «ásta-· a lu· táta, ásta-· a lu máma, ásta-·», nj, spuń™m pă tăţ pă rînd ş·-ápi cáre, Ďe pµicá voƬnna Ď§-acólo, ápi zîĉ™m: «aĉéla a murí înµí·e dîn famílie» şi zîĉ§á că aş™ s-o şiƬntîmplát" (Fărcaş Vilma, Cheud-Sălaj).

În satul Hurez, am aflat că: „Ďe sînzîR&ńe, fac cunnń—, amn nu fáĉe ním˜. daƬpijnăƬamn, véµi bătrijń— şi... fâĉ™ cunnń— d-ál˜ rotnnĎe aş˜ Ďin flór— Ďe sînzîR&ńe, l§Ƭaruncá pă cásă şi zîĉ™· că nj: «ála o trăít ma· mnlt a cu· rămijn acólo p-acoperíş»" (Mirişan Nicolae, Hurez-Sălaj).

De asemenea, în localitatea Sânmihaiul Almaşului: „Ďe sînzîR&ńe şi Ďe la sînzîR&ńe fâĉ™Ì cunnń— şî aruncáÌ pă cásă cîţ— morţ av™Ì şî cîţ— ·erá aş™ Ďe mărität... f™µele şî nj, aş™ ·erá obiĉ™·u mer™ cunnń— Ďe sînzîR&ńe şi le zvîrl™ pă căs" (Sântămărean Nastasia, Sânmihaiul Almaşului-Sălaj).

Pe cursul râului Someş, în Someş-Guruslău, „strînj™m sînzîR&ńe în ajnn °e sînzîR&ńe şi fâĉ™m coroníţă, o prinĎ™m aş™ r¾tă şi Ìă aruncám pă şnră... «ásta-· a lu· vioríca, ásta-· a luƬşµefán, ásta-· a li...», la fiecáre ş·-ápi Ďe zîĉ™m că a lu· cáre nu s-acăţá ĎinƬpríma cor¾na să st™·e acólo, Ďe nu s-acăţá, nj, zîĉ™ c-ála m¾re zîĉ™, că ·-o pµicát cor¾na" (Barbur Valeria, Someş-Guruslău-Sălaj).

După cum se poate remarca, unii informatori apelează la cuvântul *buruiánă* [< „slav. (rus., rut., bulg., sârb.) *burjanŭ*" (DLR I s.v.) 'orice plantă ierboasă care creşte necultivată'] în detrimentul termenului *sânziană* tocmai pentru a accentua tipul de plantă: „sălbatică", necultivată.

Ultima sărbătoare la care ne oprim atenţia şi care încheie studiul nostru este *Sf. Andrei* denumită, de altfel, în calendarul popular, *Indreiul fetelor*, şi conservată de

unele sate din Sălaj. „Cele mai multe dintre practicile puse în act de fetele nemăritate ţin de aflarea *orândei* şi de ghicirea numelui celui care le va fi hărăzit ca soţ. Scenariul sărbătorii impune primordial o abstinenţă alimentară severă, uneori cu specificaţii speciale şi pentru consumul apei: «la noi şi-o făcut fetele turtă sărată, da io nu mi-am făcut. Făceau dintr-o mână de făriná şi multă sare şi o coceau pă *lespede*, fără ulei, fără nimica. O învârtea în oarece *ştergură* şi o punea sub cap. O rupea în patru şi mânca on sfert din ea şi restul îl punea su pernă. Şi şi nu beie apă. Şi zâce că noaptea visa că cine i-i rânduit şi ala vinea noaptea în vis şi îi aducea apă. Asta să făcea de Indreiu fetelor, de Sfântu Andrei. Atunci îşi făceau turta şi în noapte aceie visau. La Sfântu Andrei» (Veronica Moş, Surduc-Sălaj)" (Burghele 2015, 13).

În continuare, ne referim la termenii: *orândă* [At: ISPIRESCU, L. 138 / V: (reg) *orând sm* / Pl: *~de* / E: pvb *orândui* 1. '(Pop) Destin'; 2. (Reg) 'Obicei' (MDA II s.v.)] care, pe lângă sensurile 'destin' şi 'obicei', face trimitere şi la jocurile din habă care erau realizate de tinerii participanţi. Cele mai cunoscute jocuri din şezătorile sălăjene fiind: „*Orânda*" „Bârdâgău", „Fântâna", „Spate" a căror menire era să ghicească ursita / ursitul alături de „Gâsca", „Friptul gâştii", „Raţa", „Furatul fusului", „Puricele", „Jocul pâinii", „Moara", „Proţapul" şi „Bâza"; *léspede*, var. *léspide* < „*cf*. lat. *lapis, lapidis*" (DLR VII s.v.) „tigaie cu coadă mai lungă" şi *ştérgură* < *ştergar* < „a şterge" + suf. *-ură*, „prosop"; în satul Nadiş – Cehu Silvaniei un detaliu ornamental este denumit local „vargă" (Demeter 1979, 17); un alt model se numeşte „râuri" în comuna Ileanda (Demeter 1979: 41); în comuna Camăr apare notat local „almás – makkos" (Demeter 1979, 42); iar în comuna Bobota, este prezentă forma locală, „platcă" (Demeter 1979, 53).

Foarte interesant că, în graiurile sălăjene, pentru a desemna cuvântul *prosop*, se folosesc trei forme aflate în raport de sinonimie: *dos*, *ştérgură* şi *abrós* [< magh. *abrosz* „faţă de masă" (Tamás 1966, 50)]. Chiar dacă pentru ultimul termen sensul este de „faţă de masă", sălăjenii îl folosesc pentru a desemna un „prosop".

Dacă ziua de *Sf. Andrei* poartă denumirea de *Indreiul fetelor*, atunci „noaptea de Sf. Andrei mai e denumită şi Noaptea Strigoilor. În această noapte, se spune că moroii se adună prin cimitire şi biserici părăsite, dansează şi chiuie. Ca să nu vină peste casele lor, oamenii ung tocurile de la uşă cu usturoi. Strigoii mai pot chema obiectele din casă să-i lase să intre, dar, dacă acestea sunt aşezate cu gura în jos, nu se pot duce să descuie uşa" (Doamna Sofia 2000, 154-155).

Astfel, de Sfântul Andrei „se fac cruci, pe la fereşti, cu usturoi; se ung coarnele vitelor şi mănâncă cu toţii usturoi, de care miros fug strigoii" (Gorovei 2012, 26).

În concluzie, prin seria superstiţiilor prezentate, am intenţionat să surprindem câteva aspecte din regiunea sălăjeană, să schiţăm câţiva termeni şi, nu în ultimul rând, să ne amintim că „în superstiţii, găsim un adevărat tezaur spiritual care, de multe ori, depăşeşte un spaţiu geografic sau cultural. A cunoaşte acest tezaur este o îmbogăţire personală" (Doamna Sofia 2000, 6).

În perspectivă dialectală, am încercat să realizăm un scurt inventar de termeni prezenţi în graiurile sălăjene, care s-au dovedit a fi variaţi, cuprinzând sferele de existenţă ale locuitorilor regiunii cercetate.

De asemenea, am trecut în revistă etimologiile termenilor şi am explicat semnificaţiile cuvintelor, raportându-ne, atât la context, cât şi la sensul general al noţiunilor analizate.

Referinţe bibliografice

Volume

Burghele, Camelia. 2015. *Satele sălăjene şi poveştile lor. II.* Ritual, ceremonial, sărbătoresc. Bucurie şi tristeţe în satul sălăjean tradiţional. Zalău-Bucureşti: Editura *Caiete Silvane-Etnologică*.

Ciauşanu, Gh. F. 2001. *Superstiţiile poporului român*, în asemănare cu ale altor popoare vechi şi noi. Bucureşti: Editura SAECULUM I.O.

Demeter, Attila. 1979. *Cusături – Ţesături populare din Sălaj*. Zalău. Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al Judeţului Sălaj, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă.

Gorovei, Artur. 2012. *Credinţe şi superstiţii ale poporului român*. Bucureşti: Editura SAECULUM I.O.

Nicolau, Irina, Mihalache, Carmen. 2012. *Credinţe şi superstiţii româneşti*, după Artur Gorovei şi Gh. F. Ciauşanu. Ediţia a II-a. Bucureşti: Editura Humanitas.

Sofia, Doamna. 2000. *Superstiţii din bătrâni*. Bucureşti: Editura POL Media.

Stoica, Dionisie, Lazar P., Ioan. 1908. *Schiţa monografică a Sălagiului*. Institut Tipografic şi de Editură în Şimleu – Silvaniei.

Tout, Denisa-Maria. 2018. „Din lexicul credinţelor populare sălăjene", în *Annales Universitatis Apulensis.* Series Philologica, vol. 19/2, Alba-Iulia, Universitatea „1 Decembrie 1918", pp. 185-192.

*** 1993. *Carte de superstiţii*, Colecţia PARANORMAL: Magie, Superstiţii, Ocultism. Iaşi: Editura Porţile Orientului.

Dicţionare

CADE = I.-Aurel Candrea, Gh. Adamescu. 1926-1931. *Dicţionarul enciclopedic ilustrat „Cartea Românească"*. Partea I. *Dicţionarul limbii române din trecut şi de astăzi*, de I.-Aurel Candrea. Partea II. *Dicţionarul istoric şi geografic universal*, de Gh. Adamescu. Bucureşti: Editura Cartea Românească.

DA, DLR = *Dicţionarul limbii române.* 2010. Ediţie anastatică după *Dicţionarul limbii române* (DA) şi *Dicţionarul limbii române.* Bucureşti: Editura Academiei Române.

DER = *Dicţionarul etimologic al limbii române*. 2002. Ediţie îngrijită şi traducere din limba spaniolă de Tudora Şandru Mehedinţi şi Magdalena Popescu-Marin. Bucureşti: Editura Saeculum I. O.

DEX = *Dicţionarul explicativ al limbii române*. 2009. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic Gold.

EHWUER = Lajos Tamás. 1966. *Etymologisch-Historisches Wörterbuch der Ungarischen Elemente im Rumänischen*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

MDA = *Mic dicţionar academic*. 2010. Vol. I-II. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic Gold.

NDULR = Oprea Ioan, Carmen Gabriela Pamfil, Rodica Radu şi Victoria Zăstroiu. 2006. *Noul dicţionar universal al limbii române*. Bucureşti: Editura Litera Internaţional.

George Bogdan ȚÂRA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Școala Ardeleană și latinitatea „altfel” a limbii române. Substantivul

Abstract: (*The Transylvanian School and the “Different” Latinity of the Romanian Language*) The members of the Transylvanian School were the first to write works on the language norm (grammar books, dictionaries, glossaries), using them to argue in favor of the Latin character of Romanian, as this was their main goal, to prove the Latinity of Romanian language. Our work aims to emphasize the idea of how they present Romanian lexicon in front of local as well as foreign educated audiences, well acquainted with Latin, proves to be a fair point of view, and it makes the difference between the etymology of a Romanian term and its semantic equivalent in Latin. In doing so, the present work employs examples from *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, Samuil Micu and Gheorghe Șincai (Viena 1780), Gheorghe Șincai (Viena 1805), from *Grammatica daco-romana sive valachica*, Ioan Alexi (Viena, 1826) and from *Lexicon valachico-latino-hungarico-germanicum* (Buda 1825). Our main argument states that a series of Romanian words of Latin origin do not receive, as equivalent, their Latin etymon but rather their respective correspondent from classic Latin. Therefore, the direct relationship between Romanian and Latin is overlooked by the reader. Taking into consideration as much cases as possible, we notice that in doing so the philologists from Transylvania have indirectly emphasized the Latinity of Romanian language, as well as its closeness to Romance languages, based on some lexical and semantical mutual developments, and on Romanian’s particularity as compared to both Romance languages, and Latin.

Keywords: *Transylvanian School, grammar, dictionary, classic Latin, vulgar and late Latin*

Rezumat: Având ca preocupare dominantă sublinierea latinității limbii române, reprezentanții Școlii Ardelene au scris primele lucrări de normare a limbii (gramatici, dicționare, glosare) prin care au dorit să argumenteze caracterului latin al românei. Lucrarea noastră își propune să evidențieze, pe baza unor exemple excerptate din *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, Samuil Micu și Gheorghe Șincai (Viena 1780), Gheorghe Șincai (Viena 1805), din *Grammatica daco-romana sive valachica*, Ioan Alexi (Viena, 1826) și din *Lexicon valachico-latino-hungarico-germanicum* (Buda 1825), ideea că prezentarea lexicului românesc în fața cititorilor străini și români culți, cunoscători ai limbii latine, dovedește o viziune corectă, care face diferența între etimologia unui termen românesc și echivalentul semantic al acestuia în limba latină. Argumentul principal pe care îl avem în vedere este faptul că o serie de cuvinte românești de origine latină nu primesc, ca echivalent, etimonul lor latin, ci corespondentul din latina clasică. Astfel, legătura directă dintre română și latină nu mai este pusă în evidență. Luând în considerare un număr cât mai mare de cazuri, vom observa că, procedând astfel, filologii ardeleni ilustrau, în mod indirect, latinitatea românei, apropierea ei de limbile romanice, pe baza unor evoluții lexicale și semantice comune, precum și identitatea românei față de acestea și față de latină.

Cuvinte-cheie: *Școala Ardeleană*, *gramatică*, *dicționar*, *latină clasică*, *latină vulgară și târzie*

1. Deși interpretarea activității Școlii Ardelene cunoaște perspective noi în lingvistica actuală[1], ideea de *latinitate* este considerată până astăzi „punctul central de referință" (Simion 2018, IX) al programului primei generații de filologi români. Aceștia, convinși ei înșiși de importanța apartenenței, prin limbă, la familia culturilor descendente în mod direct din lumea latină, s-au dedicat cu pasiune nu numai pentru a forma conștiința romanității propriei națiuni (vezi Simion 2018, X), ci și pentru a fundamenta această descendență în fața exigenței științifice a neamurilor „școlite" din Europa epocii lor. Prin urmare, proiectul lor amplu de cercetare sincronică și diacronică a limbii „[…] avea drept scop principal demonstrarea, prin toate mijloacele posibile, a latinității limbii române" (Gheție 1982, 121).

În contextul activității filologice a Școlii Ardelene, demonstrarea latinității românei s-a făcut în paralel cu crearea de instrumente necesare pentru înțelegerea, descrierea și normarea limbii: gramatici, glosare și dicționare (lexicoane). În general, perioada cuprinsă între 1780 și 1825 este considerată „etapa de lexicografie propriu- zisă a Școlii ardelene" (Nicolescu 1971, 52). Începând cu *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* (1780), continuând cu îndelunga elaborare a *Lexiconului de la Buda* (1825) și terminând cu *Grammatica daco-romana sive valachica* (1826) a lui I. Alexi, lucrările publicate[2] în această perioadă au stabilit un fond de cuvinte care a scos în evidență legătura dintre română și latină, asemenea celorlalte limbi romanice recunoscute. Singura metodă științifică de dovedire a filiației dintre cele două limbi era cercetarea etimologiei cuvintelor, însă glosarele atașate celor două gramatici nu și-au propus, în niciun moment, să precizeze originea cuvintelor. În mod surprinzător, Samuel Micu nu părea interesat de etimologia cuvintelor nici în încercările sale lexicografice și chiar îi reproșa lui Ștefan Crișan, autorul *Dicționarului româno-latino-maghiaro-german* (terminat în 1802), faptul că, deși este o lucrare științifică, aceasta „caută însă mai mult să demonstreze originea și proveniența limbii române din latină, decît să fie utilă tinerimii care așteaptă să i se clarifice limba, nu originea ei și provenința cuvintelor" (S. Micu apud Nicolescu 1971, 65). Cele două dicționare[3] la care a lucrat Samuil Micu, lucrări ce reprezintă faza inițială a *Lexiconului de la Buda* (1825), nu conțin observații de ordin etimologic, acestea fiind introduse mai târziu, de către Ioan Corneli[4], pentru a fi revizuite și completate ulterior de Petru Maior. În final, *Lexiconul de la Buda* a devenit o lucrare decisivă pentru sublinierea latinității limbii române atât prin precizarea etimologiilor[5], cât mai ales „prin simpla așezare a corespondentului latin

[1] Vezi Gheorghe Chivu, *The Transylvanian School – a new assessment*, in „Diversité et identité culturelle en Europe", XVI, nr. 2, 2019, p. 47-56.

[2] Sau rămase în manuscris, cum s-a întâmplat cu gramaticile elaborate de I. Budai-Deleanu sau cu dicționarul lui Ștefan Crișan.

[3] *Dictionarium valachico-latinum* (terminat în 1801) și un dicționar latin-român-unguresc-german (terminat în 1805).

[4] Vezi Nicolescu 1971, 80.

[5] În jur de 1000 sunt considerate corecte, dintre cele aproximativ 10.000 de cuvinte explicate în dicționar.

după cel românesc. Pentru orice om de bună credință, asemănarea de formă dintre cele mai multe cuvinte românești și corespondentele lor latinești, subliniată și de diferențele între aceleași cuvinte latinești și corespondentele străine (maghiare și germane), constituia dovada cea mai elocventă a latinității limbii române" (Nicolescu 1971, 84).

2. După cum se poate constata parcurgând inventarul de termeni selectați în cele două gramatici menționate și în *Lexicon...*, nu toate cuvintele românești de origine latină primesc drept corespondent termenii latinești ce reprezintă etimoanele lor.

Chiar dacă, „în vocabularul lor de numai 11 pagini, Micu și Șincai au ales din cel al lui Nagy, desigur nu în mod întâmplător, acele domenii în care termenii românești uzuali sînt mai ales de origine latină" (Ursu 1971, 8), simpla alăturare a termenilor celor două limbi nu mai este evidentă pentru descendența unora din cele mai importante cuvinte românești, deoarece, dintre cuvintele de origine latină selectate în *Elementa...*, o parte însemnată au drept corespondente latinești cuvinte din latina clasică, altele decât etimoanele cuvintelor românești. Astfel, glosarul lui S. Micu și Gh. Șincai, neavând observații etimologice, nu scoate în evidență în mod explicit legătura dintre unii termeni românești din lexicul fundamental și originea lor latină. Această relație rămâne accesibilă, parțial, numai cunoscătorilor limbii latine, români sau, mai curând, străini[1]. D. Macrea observa faptul că autorii primei gramatici tipărite a limbii române demonstrau latinitatea limbii lor prin raportare la latina clasică: „Les auteurs de l'*Elementa* de 1780 ont démontré la latinité du roumain, en le rapportant, comme on procédait alors pour toutes les langues romanes, au latin classique, tout en soutenant que le roumain, comme l'italien, l'espagnol et le français, est « corrompu » du latin classique" (Macrea 1971, 1344). După aproape jumătate de secol (1826), Ioan Alexi procedează în același mod, ceea ce dovedește că ambele gramatici scrise în limba latină, prin glosarele românești pe care le conțineau, urmăreau să facă cunoscut lexicul de bază al românei prin raportarea la limba de referință în epocă: latina scrierilor clasice.

Cu toate acestea, simpla punere în paralel a celor două limbi era, totodată, o demonstrație implicită a latinității românei, însă o demonstrație lipsită de excese și de obstinația de a echivala cuvântul românesc cu etimonul de la care a evoluat sub aspectul formei și, mai ales, al sensului. Așadar, adresându-se unor cititori cunoscători ai limbii latine, autorii gramaticilor românești erau preocupați de redarea echivalentului semantic al cuvântului românesc în latina clasică și, în mai mică măsură, de etimologia acestuia. Precizarea etimologiei s-a făcut, programatic[2], doar în

[1] „Vrînd să alcătuiască o gramatică elementară a limbii române, nu atît pentru studiul ei de către români, cît mai ales pentru a demonstra prin ea originea latină a limbii române, Samuil Micu a găsit în structura lucrării lui Nagy, scrisă în limba latină, o serie de elemente de care avea nevoie pentru punerea în practică a intenției sale" (Ursu 1971, 14).

[2] „Eu am fost acela, mărturisește Maior, care am sfătuit pe Vasilie Coloși, ca în dicționarul său în patru limbi să deie pluralul la orișice substantiv românesc, precum și etimologia cuvintelor românești" (apud Pervain și Protase 1970, 13); „Textul raportat lasă să se întrevadă două idei-cheie ale lui Maior: se impune

Lexicon, la sfârșitul fiecărui articol de dicționar, după ce, în prealabil, au fost menționate tot echivalentele din latina textelor clasice. Folosind această metodă corectă din punct de vedere științific, autorii asigurau credibilitatea propriilor lucrări în fața unor posibili cititori specializați, cunoscători în special ai latinei clasice și ai latinei scrise din epoca lor.

Această metodă nu știrbește cu nimic latinitatea limbii române, ci îi scoate în evidență individualitatea, etimoanele termenilor românești regăsindu-se tot în latină. Ideea de bază a filologilor Școlii Ardelene rămâne dovedirea originii latine a românei chiar și atunci când etimonul latin este diferit de corespondentul clasic, de vreme ce și unul, și celălalt aparțin limbii latine. Prin urmare, nu se pune problema originii, ci a selecției și a evoluției semantice a unor termeni.

Legată strâns de ideea de latinitate a românei este și cea de apartenență a ei la familia limbilor romanice care dobândiseră deja un prestigiu cultural până în epoca Școlii Ardelene. Astfel, diferențele semantice față de latina clasică devin argumente în favoarea apropierii românei de celelalte limbi romanice sau de dialecte ale acestora. Chiar dacă „la struttura latina del romeno è dunque determinata da elementi sociali e culturali specifici" (Niculescu 2007, 39) în lipsa unui contact direct cu limbile romanice, nu sunt puține cazurile de evoluție semantică asemănătoare a cuvintelor moștenite din latină.

3. Corpusul excerptat din glosarele celor două gramatici (*Elementa...* (1870 și 1805) și *Grammatica...* (1826)), prin comparație cu *Lexiconul...* (1825), pe baza termenilor românești echivalați cu cuvinte din latina clasică, diferite de etimoanele lor, cuprinde substantive moștenite sau derivate în română de la baze latinești. Acest fapt devine un argument suplimentar pentru concepția lexicografică a Școlii Ardelene care, în modelul de limbă pe care l-a propus, a acordat primul loc cuvintelor vechi, „strămoșești", de bază, cunoscute de vorbitori, relevante prin ele însele pentru originea latină a românei[1].

ca *Lexiconul* să fie oglinda fidelă a unei limbi unitare, curat românească, și să indice etimologia cuvintelor, științific stabilită. Ambele păreri se subordonau nevoii de a demonstra, și pentru rațiuni politice, latinitatea limbii noastre: «... ca să se vadă» că vorbele românești sînt «asemene» altor cuvinte din «limba italienească, spaniolească și frîncească, sau din aceste luate» (Pervain și Protase 1970, 15).

[1] „To enrich this lexicon, which relied on the literary tradition, the Transylvanian scholars would recommend, in addition to the neological loan, intensely commented on by the researchers dealing with the Transylvanian School, the use of old words of Latin origin, referred to as «adevărate strămoșești» ('truly ancestral') or «tocma românești» ('Romanian indeed'), «vorbe de rădăcină» ('root words') often forgotten or preserved in conservative areas and dialectal variants spoken even south of the Danube" (Chivu 2019, 52).

3.1 Termeni moşteniţi în română, cu sens diferit faţă de latina clasică şi faţă de limbile romanice

Bărbat (< lat. *barbatus, -a, -um* „cu barbă, bărbos” < lat. *barba*[1])[2]: ***Bȃrbatu: maritus***[3]***, vir***[4] (Alexi 1826), ***Barbát: maritus*** (*ELDRV* 1780, 1805), ***Bȃrbatu:* 1. *vir, mas***[5]***, homo***[6]**,* **2. *vir, maritus, conjux***[7] (LB 1825: „a Lat. *barbatus* vel *vir vetus*).

Carte (< lat. *charta, -am* „foaie de papirus pregătită pentru scris, lucrare scrisă”)[8]: ***Carte: liber***[9] (Alexi 1826), ***Carte:* 1. *liber*, 2. *epistola***[10]***, literae***[11] (LB 1825: „a Lat. *charta*”).

Iască (< lat. *esca* „hrană”)[12]: ***Éscȃ: fomes***[13] (Alexi 1826), ***Esca: fomes*** (*ELDRV* 1780), ***Iásca: fomes*** (*ELDRV* 1805), ***Esca: fomes*** (LB 1825: Ital. *esca*).

Mătrice[14] (< lat. *matrix, -cis* „femelă; uter al femeii”)[15]: ***Mȃtrice: convulsio, tormenta ventris et membrorum***[16] (Alexi 1826), ***Mȃtricé:* 2. *passio colica***[17]***, tormina ventris*** (LB 1825).

Pădure[18] (< lat. *padule* de la *palus, -dis* „baltă, mlaştină”)[19]: ***Sélba*** (***pȃdure***): ***silva***[20] (Alexi 1826), ***Selba, padure: silva*** (*ELDRV* 1780), ***Sélba, padure: silva*** (*ELDRV* 1805), ***Pȃdure: sylva, saltus***[21]***, nemus***[22] (LB 1825: „Nota: Ital. *Padule* denotat *paludem*”).

---

[1] Toate etimologiile cuvintelor româneşti sunt date după DLR.
[2] Vezi REW s.v. *barbatus* „bärtig”.
[3] *Maritus, -i* „soţ”.
[4] *Vir, -i* „bărbat; soţ”.
[5] *Mas, maris* „mascul” (prin opoziţie cu *femina*) (vezi Ernout-Meillet 1951 s.v. *mas*).
[6] *Homo, -inis* „om” (pl. *homines* „capi de familie”).
[7] *Conjux, -gis* (< *conjungo* „a uni, a lega împreună”) „soţie/soţ”.
[8] Vezi DLR s. v. *carte* şi REW s.v. *charta* (griech.) „Papier”.
[9] *Liber, -bri* „1. fâşia de sub scoarţa copacului, folosită pentru scris înainte de papirus, 2. carte” (vezi Ernout-Meillet 1951 s.v. *liber*).
[10] *Epistola, -ae* (< gr. ἐπιστολή) „scrisoare, misivă”.
[11] *Litterae, -arum* „scrisoare, misivă”.
[12] Vezi REW s.v. *esca* „Köder”.
[13] *Fomes, -itis* (< *foveo* „a încălzi”)„material de aprins focul, iască”.
[14] Cu sensul de „colici intestinale”.
[15] Vezi REW s.v. *matrix* „Gebärmutter”.
[16] *Convulsio, -onis* „convulsie”; *tormenta ventris et membrorum* „chinuri ale pântecelui şi ale mădularelor”.
[17] *Passio colica* „suferinţă de colici”.
[18] Atestat cu acelaşi sens în: tosk., log., aspan, aportg. (vezi Meyer-Lübke 1911 s.v. 6183 *palus*).
[19] Vezi REW s.v. *palus, -dis* „Sumpf”, 2. *padulis*.
[20] *Silva, -ae* (cf. gr. ὕλη) „pădure”.
[21] *Saltus, -us* „vale împădurită, munte împădurit”.
[22] *Nemus, -oris* (< gr. *νέμος*) „pădure cu păşuni, crâng, pădure”.

Pământ (< lat. *pavimentum*[1])[2]: ***Pa̓me̓ntu**: **terra***[3] (Alexi 1826), ***De pamant = De terra*** (*ELDRV* 1780), ***De pamânt = De terra*** (*ELDRV* 1805), ***Pa̓me̓ntu: terra, humus***[4]***, solum***[5]***, tellus***[6] (LB 1825: „de la: *pavimentum*: o arie, façie, *p. e*. a càsii, unu locu pordositu: Cic. *I. Fr.* III, 1. 1").

Pulpă (cu sens anatomic: < lat. *pulpa* „carne fără grăsime și os")[7]: ***Pulpa̓**: **sura***[8] (Alexi 1826), ***Pulpa̓**: **pulpa, sura*** (LB 1825: „a Lat. *pulpa* i.e. carne séu parté qué càrnósà de pre osu: Martial III, 57, 3: Ital. *polpa*, Gall. *poulpe*, Hisp. *pulpa*").

Spate (< lat. *spatha* „spată, sabie")[9]: ***Spate**: **tergum***[10] (Alexi 1826), ***Spáte* vel *dos: dorsum***[11] (*ELDRV* 1780, 1805), ***Spate: dorsum, tergum*** (LB 1825: „Ital. *Spalle*, i. e. *humerus*").

Șa (pl. ***șale***) (cu sens anatomic: < lat. *sella* „scaun, șa")[12]: ***Séle: axilla***[13] (Alexi 1826), ***Șéle**: **lumbi***[14]***, ilia***[15] (LB 1825).

3.2 Termeni moșteniți în română, cu sens diferit față de latina clasică, dar cu același sens ca în unele limbi (dialecte) romanice

Casă (< lat. *casa, -ae* „colibă, casă"[16])[17]: ***Casa̓: domus***[18] (Alexi 1826), ***in cása = in domo*** (*ELDRV* 1780, 1805), ***Casa̓: domus, aedes***[19]***, casa*** (LB 1825: „a Lat. *casa*").

[1] *Pavimentum, -i* (< *pavio* „a bătători, a nivela") „(lat. clas.) pământ bătătorit și nivelat"; în lat. creștinilor *pavimentum* poate deveni sinonim cu *terra* (v. Ambrosius, *Expositio psalmi* 118, 4, 2).
[2] Vezi REW s.v. *pavimentum* „Fußboden", „Estrich".
[3] *Terra, -ae* „Pământul; pământ (în opoziție cu *marea*)", panromanic.
[4] *Humus, -i* „pământ, sol": „Le nom indo-européen de la « terre » est conservé dans *humus* (v. aussi *homō*), mais a cessé en latin d'être proprement le nom de la « terre » par opposition au « ciel »" (Ernout-Meillet 1951 s.v. *terra*).
[5] *Solum, -i* „temelie ; pardoseală ; pământ ; ținut".
[6] *Tellus, -uris* „pământ; teren; proprietate; ținut"; sinonim poetic pentru *terra*.
[7] Vezi REW s.v. *pulpa* „Dickfleisch".
[8] *Sura, -ae* „pulpă a piciorului, gambă".
[9] Vezi REW s.v. *spatha* (griech.) „Schwert".
[10] *Tergum, -i* „spate (la om sau la animale)".
[11] *Dorsum, -i* „dos (la om și la animale)".
[12] Vezi REW s.v. *sella*" 1. Sessel", 2. „Sattel".
[13] *Axilla, -ae* „subsuoară".
[14] *Lumbus, -i* „șold, șale"
[15] *Ilia, -ium* „mațe, pântece".
[16] Vezi DLR s.v. *casă.*
[17] Vezi REW s.v. *casa* „Haus".
[18] *Domus, -us* „casă, locuință". „Comme le grec *οἶκος*, *domus* désigne la maison en tant que symbole de la famille […] (Ernout-Meillet 1951 s.v. *domus*).
[19] *Aedes, -is* „(sg.) „templu, lăcaș"; (pl.) „casă, locuință". „Sens premier « foyer, pièce où l'on fait du feu »" (Ernout-Meillet 1951 s.v. *aedes*).

Grâu (< lat. *granum* „grăunte, sâmbure")[1]: ***Grȃu* vel *grȃnu: triticum***[2] (Alexi 1826), ***Grȃu* vel *grȃnu: triticum*** (LB 1825: „a Lat. *granum*").

Foc (< lat. *focus* „vatră"[3])[4]: ***Focu: ignis***[5] (Alexi 1826), ***Foc: ignis*** (*ELDRV* 1780, 1805), ***Focu: ignis, focus*** (LB 1825: „Ital. *fuoco*, Hisp. *fuego*").

Ţărmur (probabil din lat. **termulus,* cf. şi lat. *terminus* „hotar")[6]: ***Tiermure***: ***portus***[7]***, litus***[8] (Alexi 1826), ***Ţermure: litus, ripa***[9] (LB 1825: „a Lat. *terminus*, Graec. τέρμα").

Unt (< lat. *unctum* „unguent" v. *ungo* „a unge, a parfuma")[10]: ***Untu: butyrum***[11] (Alexi 1826), ***Untu: butyrum*** (LB 1825).

3.3 Termeni moşteniţi, cu acelaşi sens ca în latina clasică şi ca în limbile romanice

Căldare (< lat. *caldaria* „baie caldă, căldare" de la *calidus* „cald")[12]: ***Cȃldare: caldarium, cacabus***[13] (Alexi 1826), ***Caldáre: ahenum***[14] (*ELDRV* 1780, 1805), ***Cȃldare: aenum***[15]***, ahenum, lebes***[16]***, cortina***[17]***, cucuma***[18] (LB 1825: „a Lat. *caldarium*").

Fiastru (< lat. *filiaster, -trum* „fiu vitreg, ginere" de la *filius*)[19]: ***Fiiastru: privignus***[20] (Alexi 1826), ***Filiástru: privignus*** (*ELDRV* 1780), ***Fiiástru: privignus*** (*ELDRV* 1805), ***Fiastru* séu *fiiastru: filiaster, privignus*** (LB 1825).

---

[1] Vezi REW s.v. *granum* „Korn".
[2] *Triticum, -i* (cf. *tero* „a fărâma, a pisa, a treiera") „grâu".
[3] Deja în latina târzie, *focus* este atestat la scriitorii creştini şi în scrierile medicale, cu sensul lui *iginis*, cu care se va transmite în limbile romanice: „Dans la l. des traducteurs de la *Bible* et dans celle des médecins, *focus* traduit déjà le gr. πῦρ [...]" (Ernout-Meillet 1951 s.v. *focus, -i*).
[4] Vezi REW s.v. *focus* „Feuer".
[5] *Ignis, -is* „foc".
[6] Vezi REW s.v. *tĕrmen* „Grenze", 2. **tĕrmĭne*, 3. **tĕrmĭte*.
[7] *Portus, -us* (cf. *porta*) „deschidere, trecere; port".
[8] *Litus, -oris* „ţărm de mare, litoral".
[9] *Ripa, -ae* „malul unui râu (fluviu)".
[10] Vezi REW s.v. *unctum* „Salbe".
[11] *Buthyrum, -i* (< gr. *βούτυρον*) „unt".
[12] Vezi REW s.v. *caldaria* „Kochkessel aus Metall".
[13] *Caccabus, -i* (< gr. *κάκκαβος*) „ceaun, cratiţă".
[14] *Ahenum, -i* (< *aes* „bronz") „vas din bronz".
[15] *Aenum, -i* vezi *ahenum, i*.
[16] *Lebes, -etis* (< gr. *λέβης*) „căldare, lighean".
[17] *Cortina, -ae* „vas mare rotund, căldare"
[18] *Cucuma, -ae* „ceaun".
[19] Vezi REW s.v. *filiaster* „Stiefsohn".
[20] *Privignus, -i* (< *privus, gigno*) „fiu vitreg", lit. „cel născut separat de ceilalţi" (vezi Ernout-Meillet 1951 s.v. *priuus*).

Fus (< lat. *fusus, -um* „fus")[1]: ***Fusu: spondylus***[2]***, verticulum***[3] (Alexi 1826), ***Fusu:*** 1. ***fusus,*** 2. ***fusus, modius***[4]***, cylindrus***[5]***, axis,*** 3. ***trochlea preli***[6] (LB 1825).

Pai (< lat. *palea* „paie, pleavă")[7]: ***Paie: stramina*** (Alexi 1826), ***Paie:*** **plur.** ***stramen***[8]***, stramentum*** (LB 1825: „de la *palea* pléva, Ital. *paglia*").

Pântece (< lat. *pantex, -icis* „pântece, burtă, mațe")[9]: ***Pȃntece****:* ***venter***[10] (Alexi 1826), ***Pantece: venter*** (*ELDRV* 1780), ***Pântece: venter*** (*ELDRV* 1805), ***Pȃntece****:* 1. ***alvus, venter, pantex***[11]**,** 2. ***stomachus***[12]***, ventriculus*** (LB 1825*:* „a Lat. *pantex*, Ital. *pancia*").

Plângere (< lat. *plangere* „a lovi, a izbi pieptul cu pumnii (ca semn al disperării), a plânge gemând")[13]: ***Plȃngere: fletus***[14]***, planctus***[15] (Alexi 1826), ***Plȃngere: fletus, ploratus***[16] (LB 1825).

Preot (< lat. *presbyter* „bătrân", „preot" din gr. *πρεσβύτερος* „bătrân, venerabil")[17]: ***un Preotu: sacerdos***[18] (Alexi 1826), ***Preotu: sacedos, presbyter*** (LB 1825).

3.4 Termeni moșteniți din latina vulgară, neatestați în latina clasică, cu sens diferit față de limbile romanice

Cârnaț (lat. **carnacium* < *caro* „carne")[19]: ***Cȃrnati: farcimina***[20] (Alexi 1826), ***Cȃrnatiu: farcimen, botulus***[21] (LB 1825: „Etym. *carne, carnatus*).

[1] Vezi REW s.v. *fusus* „Spindel".
[2] *Spondylus, -i* (< gr. *σπόνδυλος*) „vertebră".
[3] *Verticulum, -i* (< *verto* „a întoarce") „articulație; balama".
[4] *Modius, -i* „baniță (măsură)", dar *modiolus, i* (dim. din *modius*) „butuc al roții; pivot".
[5] *Cylindrus, -i* (< gr. *κύλινδρος*) „cilindru".
[6] *Trochlea preli* „scripetele teascului".
[7] Vezi REW s.v. *palea* „Stroh".
[8] *Stramen, -inis* (< *sterno* „a așterne") „așternut de paie, paie".
[9] Vezi REW s.v. *pantex* „Wanst".
[10] *Venter, -tris* „pântece, burtă, stomac".
[11] *Pantex, -cis* „mațe, pântece". „Mot de la langue populaire" (Ernout-Meillet 1951 s.v. *pantex*).
[12] *Stomachus, -i* (< *στόμαχος*) „esofag, gâtlej; stomac".
[13] Vezi REW s.v. *plangĕre* „klagen", „weinen".
[14] *Fletus, -us* (< *fleo* „a plânge, a jeli") „plâns, lacrimi".
[15] *Planctus, -us* (< *plango* „a lovi; a plânge gemând") „lovire cu putere, lovire cu pumnii în piept, geamăt, bocet".
[16] *Ploratus, -us* (< *plorare* „a țipa, a boci") „bocet, plânset; lacrimi".
[17] Vezi REW s.v. *presbyter* „Priester", 2. *praebyter* CIL. X, 6635.
[18] *Sacerdos, -otis* (< *sacer* „divin, sfânt") „slujitor al divinității, preot".
[19] Vezi REW s.v. *carnacius* „aus Fleisch".
[20] *Farcimen, -inis*, pl. *farcimina* (< *farcio* „a umple") „cârnați umpluți, caltaboși".
[21] *Botulus, -i* „cârnat, caltaboș".

Cuptor (< lat. **coctorium* < *coquere* „a coace")[1]: ***Cuptoriu: fornax***[2] (Alexi 1826), ***Cuptor: fornax*** (*ELDRV* 1780), ***Cuptoriu: fornax*** (*ELDRV* 1805), ***Cuptoriu:* 1. *fornax*, 2. *furnus***[3] (LB 1825: „a Lat. *coctorium*").

Flacără (lat. **flaccula, -am* pentru *facula* „făclie mică", diminutiv de la *fax* „torță, făclie")[4]: ***Flacără: flamma***[5] (Alexi 1826), ***Flacara: flamma*** (*ELDRV* 1780, 1805), ***Flacăra: flamma*** (LB 1825: „a Lat. *flagro*"[6]).

Guturai (< lat. **gutturalium* < *guttur* „gât, gușă")[7]: ***Guturaiu: gravedo***[8] (Alexi 1826), ***Gutunariu** séu **Guturariu: gravedo, catarrhus***[9] (LB 1825: „a Lat. *guttur*").

Suflet (< lat. **sufflitus* < *sufflare* „a umfla, a sufla în...")[10]: ***Sufletu: anima***[11] (Alexi 1826), ***Suflet: anima*** (*ELDRV* 1780, 1805), ***Sufletu:* 1. *animus***[12]***, anima*** (LB 1825).

Volbură (< lat. **volvula* < *volvere* „a învârti")[13]: ***Volbură: turbo***[14] (Alexi 1826), ***Volbura: turbo*** (*ELDRV* 1780, 1805), ***Volbură: turbo, vortex***[15] (LB 1825: „*a Graec. βομβεω. in gyrum ago. Ital*. Volgere").

3.5 Termeni moșteniți din latina vulgară sau târzie, neatestați în latina clasică, cu sensuri ca în alte limbi romanice

Beutură (lat. **bibitura*, idem)[16]: ***Beutură: potus***[17]***, potio***[18] (Alexi 1826), ***Beutură: potus, potio*** (LB 1825: „Ital. *bevanda*, Hisp. *Bevida*).

[1] Vezi REW s.v. **coctorius* „zum Kochen gehörig".
[2] *Fornax, -acis* „cuptor (pentru oale, metale etc.)"; cuvânt panroman, în afară de română.
[3] *Furnus, -i* „cuptor (pentru făcut pâinea, gătit) cuvânt panroman, în afară de română".
[4] Vezi REW s.v. *facula* „Fackel", 2. **flacula*.
[5] *Flamma, -ae* „flacără, foc".
[6] *Flagro* „a arde". Etimologie eronată.
[7] Vezi REW s.v. *gŭttur* „Kehle".
[8] *Gravedo, -inis* (< *gravis* „greu") „greutate a membrelor, a capului, răceală".
[9] *Catarrhus, -i* (< gr. *κατάρρους*) „catar, guturai".
[10] Vezi REW s.v. *sŭfflāre* „blasen".
[11] *Anima, -ae* „suflet, suflul vieții".
[12] *Animus, -i* „suflet, spirit; minte, gând".
[13] Vezi REW s.v. *vŏlvŭlus* „Winde" (Pflanze) CGIL. V, 398).
[14] *Turbo, -inis* (< *turba, ae* „agitație, dezordine") „vârtej al vântului, furtună".
[15] *Vortex, -icis* (< *verto* „a întoarce; a răsturna") „vârtej (de vânt, de apă)".
[16] Vezi DLR s. v. *băutură*: „ital. *bevitura*, sard. log. *biidura*, v-fran. *boiture* […]". Vezi REW s.v. *bibitura* „Getrank".
[17] *Potus, -us* (< *poto* „a bea") „băut; băutură".
[18] *Potio, -onis* (< *poto* „a bea") „băut; băutură".

Doagă (< lat. *doga*[1] „vas, vas de măsurat lichide")[2]: ***Dógả: tabula doliaris***[3] (Alexi 1826), ***Dógả: assis***[4] **vel** ***tabula doliaris*** (LB 1825).

Friptură (lat. **frictura*, *-am* < *frigo* „a frige, a prăji")[5]: ***Friptură: assatura***[6] (Alexi 1826), ***Friptură: assum, assatura, caro assa*** (LB 1825).

Păcurar (< lat. *pecorarius* „cel care crește animale la fermă"[7] de la *pecus* „turmă, cireadă")[8]: ***Pẻcurariu: opilio***[9] (Alexi 1826), ***Pẻcurariu: ovilio***[10]***, opilio, pastor ovium*** (LB 1825: „de la *pecuarius*, păstoriu de marhả. Ital. *peccorajo*").

Sapă (< lat. *sappa*[11] „sapă")[12]: ***Sapả: ligo***[13] (Alexi 1826), ***Sápa: ligo*** (*ELDRV* 1780, 1805), ***Sapả: ligo, sarculum***[14]***, rastrum***[15] (LB 1825: „It. *zappa*").

3.6 Termeni moșteniți doar în română, cu același sens ca în latină

Lingură (< lat. *lingula*[16] = *ligula* „lingură, spatulă")[17]: ***Lingurả: cochlear***[18] (Alexi 1826), ***Lingurả:*** 1. ***ligula, lingula, cochlear, cochlearium,*** 2. ***rudis***[19]**,** 3. ***trulla***[20]**,** ***cementaria***[21] (LB 1825).

Zeamă (lat. *zema, atis* „zeamă, fiertură"): *Zupa* vel ***Zama: jusculum***[22] (Alexi 1826), ***Zamả:*** 1. ***succus***, 2. ***jus, jusculum*** (LB 1825: „a Graeco *ζωμος. jus*").

[1] Termen atestat în latina târzie (sec. IV).
[2] Vezi REW s.v. *doga* 1. „Fassung des Grabens", „Damm", „Graben", 2. Faßdaube".
[3] *Doliaris, -e* (< *dolium* „vas mare din lut sau din lemn, pentru vin, ulei etc.") „de butoi"; *tabula doliaris* „scândură de butoi".
[4] *Assis, -is* sau *axis, is* „scândură lată, blană".
[5] Vezi REW s.v. **frictura* „Rösten", „Braten".
[6] *Assatura, -ae* (< *asso* „a frige, a prăji", de la *assus* < **ars(s)us*) „carne friptă, friptură".
[7] Termenul nu este atestat în latina clasică, vezi Gaffiot 2000 s.v. *pecorarius, -ii*.
[8] Vezi REW s.v. **pĕcŏrārius* „Hirt".
[9] *Opilio, -onis* „cioban, păstor".
[10] *Ovilio, -onis* vezi *opilio, -onis*.
[11] Cuvânt atestat în latina târzie, la Isidor de Sevilla (sec. VI-VII).
[12] Vezi REW s.v. **sappa* „Hacke", „Haue".
[13] *Ligo, -onis* „târnăcop, cazma".
[14] *Sarculum, -i* (< *sarrio* „a prăși") „săpăligă".
[15] *Rastrum, -i* (< *rado* „a rade, a curăța de resturi") „hârleț".
[16] Diminutiv de la *lingua, -ae* „limbă".
[17] Vezi REW s.v. *lingula* „Löffel", 2. *lingula.*
[18] *Cochlear, -is* (< *cochlea, -ae* „melc") „lingură".
[19] *Rudis, -is* „spatulă (cu care se amestecă)".
[20] *Trulla, -ae* (< *trua, ae* „linguroi cu găuri") „lingură mică de spumuit".
[21] *Caementaria, -ae* (< *caementum, -i* „piatră de construcție") „cioplitor în piatră". Autorii LB 1825 folosesc cuvântul cu sensul de „mistrie".
[22] *Jus, juris* și *jusculum, -i* „sos, zeamă".

3.7 Termeni moşteniţi doar în română, cu sens diferit faţă de latină

Albină (< lat. *alvina*[1] „stup")[2]: ***Albină: apis***[3] (Alexi 1826), ***Albina: apis*** (*ELDRV* 1780), ***Álbina: apis*** (*ELDRV* 1805), ***Albină: apis*** (LB 1825: „a Lat. *alveus*, vel *alvear*, quasi *musca alvina*").

Înţelepciune (lat. *intellectio, -onem*[4]): ***Inţelepciune: sapientia***[5] (Alexi 1826), ***Inţelepciune: sapientia, prudentia***[6] (LB 1825: „a Lat. *intellectio*).

Lângoare (lat. *languor, -orem* „slăbiciune, oboseală, boală")[7]: ***Lângóre***: ***febris ardens, maligna***[8] (Alexi 1826), ***Lângóre***: ***febris ardens, maligna*** (LB 1825: „a Lat. *langvor*: ital. languore vel *langura*").

Mădular (< lat. *medullaris* de la *medulla* „măduvă")[9]: ***Mădulariu***: ***membrum***[10] (Alexi 1826), ***Mẹdulariu: membrum, artus***[11] (LB 1825: „a Lat. *medullaris*").

Ospăţ (< lat. *hospitium* „ospitalitate, găzduire, adăpost")[12]: ***Un ospetiu: convivium***[13] (Alexi 1826), ***Ospẹţiu: convivium, epulum***[14]***, epulae, -arum*** (LB 1825).

3.8 Termeni derivaţi de la cuvinte româneşti moştenite din latină

Acoperământ (< *acoperi* < *coperi* < lat. *cooperire* „a acoperi cu totul"): ***Acoperemẹntu: tectum***[15] (Alexi 1826), ***Acoperemẹntu***[16]***: tectum domus*** **(**LB 1825).

Alun (deriv. din *alună* < lat. *avellana* „alună"): ***Alunu: corylus***[17] (Alexi 1826), ***Allun: corylus*** (*ELDRV* 1780), ***Állun: corylus*** (*ELDRV* 1805), ***Alunu: corylus*** (LB 1825).

---

[1] *Alvus*, *-i* „pântece, stomac"; „stup".
[2] Vezi DLR s.v. *albină*.
[3] *Apis, -is* „albină".
[4] Deşi DLR (s.v. *înţelepciune*) precizează ca sensuri ale lui *intellectio, -onem* „cunoaştere, explicare", cuvântul este atestat în limba latină ca termen de retorică, cu sensul „sinecdocă" şi în latina târzie (creştină) cu sensurile: „Sens, semnificaţie", la Tertulian (sec. II).
[5] *Sapientia, -ae* (< *sapiens* „inteligent" < *sapio* „fig. a se pricepe, a înţelege") „judecată, inteligenţă, înţelepciune".
[6] *Prudentia, -ae* (< *prudens* „care ştie dinainte" < *providens* „prevăzător") „previziune; înţelepciune".
[7] Vezi REW s.v. *languor* „Mattigkeit".
[8] *Febris ardens, maligna* „febră arzătoare, rea" (febră tifoidă).
[9] Vezi REW s.v. *medulla* „Mark".
[10] *Membrum, -i* „mădular al corpului".
[11] *Artus, -us* „(pl.) încheieturi, mădulare".
[12] Vezi REW s.v. *hospĭtium* „Herberge".
[13] *Convivium, -ii* (< *cum, vivo* „a trăi, a se bucura de viaţă") „petrecere cu oaspeţi, ospăţ".
[14] *Epulum, -i* „ospăţ (solemn, sacru)".
[15] *Tectum, -i* (< *tego* „a acoperi") „acoperiş".
[16] Cu sens de „acoperiş al casei", LB 1825 trimite la ***Acoperişu*** **„2. tectum domus"**.
[17] *Corylus, -i* (< gr. *κόρυλος*) „alun".

Amețeală (*ameți*[1] + suf. *-eală*): ***Ametélả: vertigo***[2] (Alexi 1826*),* ***Amețélả:* 1. *vertigo*, 2. *deliquium*** (LB 1825: „a Lat. *amens* id est: *mente perturbatus*").

Căsătorie (*căsător*[3] + suf. *-ie*): ***Cả̀sả̀torie: conjugium***[4] (Alexi 1826), ***Casatorie: conjugium*** (*ELDRV* 1780, 1805), ***Cả̀sả̀torie: conjugium, connubium***[5]***, matrimonium***[6] (LB 1825: „Ital. *accasamento*").

Căutătoare (*căuta*[7] „a privi, a se uita" + suf. *-toare*): ***Cả̀utả̀tóre: speculum***[8] (Alexi 1826), ***Cả̀utả̀tóre: speculum*** (LB 1825).

Creștet (*crește*[9] + suf. *-et*): ***Crescetu: vertex***[10] (Alexi 1826), ***Crescet: vertex*** (*ELDRV* 1780), ***Créstet: vertex*** (*ELDRV* 1805), ***Crescetu* vel *creștetu: vertex capitis*** (LB 1825: „a Lat. *crista*).

Fiertură (*fiert*[11] + suf. *-ură*): ***Ferturằ: coctura***[12] (Alexi 1826); ***Ferturằ:*** 1. ***coctio, coctura*****,** 2. ***edulium coctum, cibus elixus*** (LB 1825).

Frăgar (*frag*[13] + suf. *-ar*): ***Frả̀gariu: morus***[14]***, sycomorus***[15] (Alexi 1826), ***Frả̀gariu: morus, sycomorus*** (LB 1825).

Frigare (*frige*[16] + suf. *-are*): ***Frigare: veru***[17] (Alexi 1826), ***Frigáre: veru*** (*ELDRV* 1780, 1805), ***Frigare: veru*** (LB 1825: „a *frigu, ere*").

Grăsime (*gras*[18] + suf. *-ime*): ***Grả̀sime: pingvedo***[19] (Alexi 1826), ***Grasime: pingve, pingvedo, pingvitudo, obesitas***[20] (LB 1825).

---

[1] *Ameți* < **ammattire* (probabil derivat de la *mattus* „beat").
[2] *Vertigo, -inis* (< *verto* „a roti") „rotire, vârtej, amețeală, vertij".
[3] *Căsător* < **căsà* din lat. vulg. **casare* „a întemeia o căsnicie" (v. DLR s.v. *căsătoriu*).
[4] *Conjugium, -ii* (< *conjungo* „a lega, a uni") „unire, unire conjugală, căsătorie".
[5] *Connubium, -ii* < (< *cum*, *nubo* „a-și acoperi capul cu vălul de nuntă, a se mărita") „căsătorie".
[6] *Matrimonium, ii* (< *mater* „mamă") „căsătorie".
[7] *Căuta* < **cavitare* (< *caveo* „a se păzi").
[8] *Speculum, -ii* (< *specio* „a privi") „oglindă".
[9] *Crește* < *cresco* „a se naște; a crește".
[10] *Vertex, -cis* (< *verto* „a roti") „vârtej; creștet, cap".
[11] *Fiert* < *fierbe* (< *ferveo* „ fierbe").
[12] *Coctura, -ae* (< *coquo* „a coace, a fierbe") „fierbere, fiertură".
[13] *Frag* < *fragum*, pl. *fraga* „fragi".
[14] *Morus, -i* (cf. gr. *μόρον*) „dud".
[15] *Sycomorus, -i* „sicomor" (< gr. *συκόμορυς*).
[16] *Frige* < *frigo* „a frige".
[17] *Veru, -us* „frigare; țepușă".
[18] *Gras* < lat. pop. *grassus, -a, -um*, din *crassus* + *grossus* (v. DLR s.v. *gras*).
[19] *Pinguedo, -inis* (< *pinguis, -e* „gras" (cu sens propriu și figurat) (v. Ernout-Meillet 1951 s.v. *pinguis*).
[20] *Obesitas, -atis* (< *obesus* „prea gras" < *ob, edo* „a mânca") „obezitate, grăsime".

Învățător (*a învăța*[1] + suf. *-ător*): ***Invețiatoriu: praeceptor***[2]***, moderator***[3] (Alexi 1826), ***Invețietoriu:* 1. *doctor***[4]***, magister***[5]***, praeceptor, institutor***[6]***, eruditor***[7]***, moderator*** (LB 1825).

Junghiu (derivat postverbal din *junghia* < lat. *jugulo, -are* „a tăia gâtul"): ***Junghiu: pleuritis***[8]***, dolor lateris*** (Alexi 1826), ***Junghiu: punctio***[9]***, dolor acutus, pleuris*** (LB 1825).

Negreală (*negru*[10] + suf. *-eală*): ***(Tintă), Negréla: atramentum***[11] (Alexi 1826), ***(Cernealla), Negrealla: atramentum*** (*ELDRV* 1780), ***(Cerneala), Negreala: atramentum*** (*ELDRV* 1805), ***Negréla: atramentum*** (LB 1825: „a Lat. *nigritudo*).

Secerător (*secera*[12] + suf. *-ător*): ***Secerătoriu: messor***[13] (Alexi 1826), ***Sécerătoriu: messor*** (LB 1825).

Spălătoare „lighean în care se spală vasele" (*spăla*[14] + suf. *-toare*): ***Spălătóre: vas ad lavanda vasa***[15] (Alexi 1826). În LB 1825 s.v. *Spălătóre*, cuvântul este consemnat cu sensuri diferite: „muére quaré spală queva" și „cărpă, sdramță cu quaré se spală, vasele etc.").

Storcător (*stoarce*[16] < lat. *extorquare* + suf. *-ător*): ***Storcătoriu: torcular***[17] (Alexi 1826).

Unsoare (*uns*[18] + suf. *-oare*): ***Unsóre: pingvedo*** (Alexi 1826), ***Unsóre:*** 1. ***pingve, pingvedo, pingvitudo***, 2. ***ungventum***[19] (LB 1825).

[1] *Învăța* < lat. pop. **in-vitio*, de la *vitium, -ii* „viciu" (vezi DLR s.v. *învăța*).
[2] *Praeceptor, oris* (< *praecipio* „a lua înainte; a da sfaturi"),„învățător, maestru".
[3] *Moderator, -oris* (< *moderor* „a conduce, a dirigui") „moderator; conducător".
[4] *Doctor, -oris* (< *doceo* „a învăța pe cineva") „învățător, maestru".
[5] *Magister, -tri* (< *magnus* „mare") „comandant; dascăl, învățător".
[6] *Institutor, -oris* (< *instituo* „a forma, a instrui") „fondator; preceptor, învățător".
[7] *Eruditor, -oris* (< *erudio* „a instrui, a învăța, a forma") „învățător, preceptor".
[8] *Pleuritis, -idis* (< gr. *πλευρῖτις*) „pleurezie".
[9] *Punctio, -onis* (< *pungo* „a împunge, a înțepa") „înțepătură, durere ascuțită".
[10] *Negru* < *niger, -gra, -grum* „negru".
[11] *Atramentum, -i* (< *ater, -tra, -trum* „negru") „negreală; cerneală" (< *ater* „negru").
[12] *Secera* < *sicilare* (*sicilire*) „a tăia cu secera" (< *sicilis, -is* „seceră").
[13] *Messor, -oris* (< *meto* „a recolta") „secerător de grâne, culegător de fructe".
[14] *Spăla* < **experlavare* (< *lavare* „a spăla, a scălda").
[15] *Vas ad lavanda vasa* „vas de spălat vase".
[16] *Stoarce* < *extorquare* (< *torquere* „a suci, a răsuci").
[17] *Torcular, -aris* (< *torqueo* „a suci, a răsuci") „teasc, presă".
[18] *Uns* < *unge* (< *ungere* „a unge, a da cu unsoare").
[19] *Vnguentum, -i* (*ungere* „a unge, a da cu unsoare") „ulei parfumat, pomadă".

3.9 Sintagme formate din cuvinte moştenite din latină, diferite de echivalentele din latina clasică (Alexi 1826)

Cutremuru pământului: terrae motus; Versarè apelor: diluvium; Muiiere vechiă: senex foemina; Feméie groasă: foemina gravida; Lumina ochiului: pupilla; Furcă de torsu: colus; Façie de masă: mappa mensalis; Peptine de lemnu: rastrum; Cărbune viu: pruna; Pétră puciosă: sulphur; Flóre sórelui: heliotropium; Porcu silbatecu: aper; Gaiină de apă: fulica[1]*; Facitoriu de carè: opifex rhedarius; Friguri ferbinti: febris calida.*

Omu tèner: homo iuvenis; Vestmèntu de sèrbători: vestis ferialis; Vestmèntu de tote ḑilele: vestis quotidiana; Lumină de céră: candela cerea; Lumină de seuu: candela sevacia; Vinu nouu: vinum hornum; Vinu vechiu: vinum antiquum; Vinu acru: vinum acidum; Vinu fertu: vinum fermetatum; Vinu arsu: crematum; Pâne de grâu: panis triticeus.

4. Concluzii

Româna este echivalată în mod firesc cu latina clasică, limbă de cultură a Antichității, dar și limbă a științei în epoca în care trăiesc filologii Școlii Ardelene. Latina clasică, alături de cea ecleziastică, este limba învățată de această generație de intelectuali în colegiile de la Blaj, Viena sau Roma, pe baza scrierilor literare.

Prin comparația cu latina clasică, filologii Școlii Ardelene fac un mare serviciu limbii române, ajutând la cunoașterea ei din trei perspective diferite: legătura organică cu latina, apartenența la familia limbilor romanice, individualitatea limbii române, prin evoluții specifice de la latină la română.

Din perspectiva cititorilor străini, romanici sau neromanici, punerea românei în relație cu latina clasică scotea în evidență atât asemănările explicite, acolo unde echivalentul latin coincidea cu etimonul cuvântului românesc, cât și faptul că o parte din diferențele lexicale își aveau originea tot în limba latină.

În mai multe cazuri, diferențele dintre termenii din latina clasică și termenii românești subliniază tocmai romanitatea limbii române, apropierea ei de celelalte limbi romanice din epoca respectivă, pe baza unor evoluții lexicale și semantice comune.

Exemplele excerptate din glosarele celor două gramatici și din *Lexicon...* dovedesc faptul că autorii lor făceau diferența necesară între latina clasică și latina vulgară al cărei rezultat, în urma unor evoluții lexicale și semantice, au fost limbile romanice.

[1] *Fulica, -ae* „lișiță (pasăre de baltă)”.

Referințe bibliografice

Chivu, Gheorghe. 2019. *The Transylvanian School – a new assessment*, in „Diversité et identité culturelle en Europe", XVI, nr. 2, p. 47-56.

Ernout, A., Meillet, A. 1951. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Troisième édition revue, corrigée et augmentée d'un index. Paris: Klincksieck.

Gaffiot, Félix. 2000. *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français*. Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert. Paris: Hachette.

Gheție, Ion. 1982. *Introducere în studiul limbii române literare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Guțu, Gheorghe. 2003. *Dicționar latin-român*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Humanitas.

Ivănescu, G. 1980. *Istoria limbii române*. Iași: Editura Junimea.

Nicolescu, Aurel. 1971. *Școala Ardeleană și limba română*. București: Editura Științifică.

Niculescu, Alexandru. 2007. *L'altra latinità. Storia linguistica del romeno tra Oriente e Occidente*. A cura di Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga, Roberto Scagno. Verona: Edizioni Fiorini.

Pervain, Iosif și Protase, Maria. 1970. *Petru Maior și* Lexiconul de la Buda, in CL, XV, nr. 1, p. 11-22.

Simion, Eugen. 2018. *Școala Ardeleană*, I. *Scrieri istorice*. Antologie de texte alcătuită și coordonată de Eugen Pavel. Prefață de Eugen Simion. București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă.

Ursu, N. A.. 1971. *Modelul gramaticii lui Samuil Micu și Gheorghe Șincai*, în „Limba română", XX, nr. 3, p. 259-272.

Sigle

Alexi 1826 = Alexi, Ioan. 1826. *Grammatica daco-romana sive valachica latinitate donata, aucta, ac in hunc ordinem redacta*. Viena.

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.

DLR = *** *Dicționarul limbii române*, lit. *A-Z*. București. 1913-2000.

LB 1825 = *** *Lesicon romănescu-lătinescu-ungurescu-nemțescu quare de mai multi autori, in cursul' a trideci, si mai multoru ani s'au lucratu. seu Lexicon valachico-latino-hungarico-germanicum quod a pluribus auctoribus decursu triginta et amplius annorum elaboratum est*. Typis et Sumtibus Typographiae Regiae Universitatis Hungaricae: Budae. 1825.

REW = Meyer-Lübke, W. 1911. *Romanisches etymologisches wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.

Anca URSA
(Universitatea de Medicină
și Farmacie „Iuliu Haţieganu”,
Cluj-Napoca)

Spațiu și timp în comunicarea interculturală: particularități românești

Abstract: (*Cross-cultural Perspectives on Space and Time: Romanian Characteristics*) All international communities, especially student groups, are richer but also more eclectic, in Romania over the last two decades. The acquisition of intercultural competences is as important as the learning of Romanian language, trough the effort of social and academic immersion of new residents. Part of nonverbal communication, space and time perception contributes to set good interpersonal relationships in the new cultural environment. Ignoring the specificity and the differences of a new culture could generates some malfunctions in communication. Therefore, the present study proposes a theoretical vision of these concepts, space and time in Romanian culture, folowed by some useful activities and exercises for understanding the essential components: territoriality, social distance, personal space, private sphere, linear time, cyclic time, punctuality, delay, temporal rigidity, etc.

Keywords: *intercultural communication, personal space, monochronic time, polychronic time*

Rezumat: Comunitățile de străini, în special grupurile studențești, sunt tot mai bogate, dar și mai eclectice, în România ultimelor două decenii. Dobândirea competențelor interculturale este la fel de importantă ca însușirea românei, în efortul de imersiune socială și academică a rezidenților noi. Parte a comunicării nonverbale, percepția spațiului și a timpului contribuie esențial la stabilirea unor bune relații interpersonale în mediul cultural nou. Necunoașterea specificului și a diferențelor față de cultura proprie dă naștere unor disfuncționalități dificil de reparat în comunicare. Prin urmare, studiul de față propune o viziune teoretică asupra celor două concepte, spațiul și timpul la români, completată de activități interculturale utile pentru înțelegerea componentelor esențiale: teritorialitate, distanță socială, spațiu personal, sferă privată, timp liniar, timp ciclic, punctualitate, întârziere, rigiditate temporară etc.

Cuvinte-cheie: *comunicare interculturală, spațiu personal, monocronie, policronie*

Introducere

Specificitățile temporale și spațiale în comunicarea interculturală i-au preocupat în ultimul secol pe antropologi, pe sociologi, pe psihologi, pe urbaniști, dar mai ales pe cercetătorii din domeniul comunicării sociale și interculturale. Au apărut chiar și două discipline construite în jurul spațio-temporalității, proxemica și cronemica, inițiate de antropologul Edward T. Hall, cu origini în teoria Whorf-Sapir, a relativismului lingvistic, și în teoriile psihanalitice freudiene. Vom discuta în studiul de față câteva noduri în comunicarea cu românii, respectiv situațiile când posibilele desicronizări apar din specificul greu transmisibil al definirii spațiului și timpului. Rezultatele cercetărilor lui Hall sunt importante, dar în egală măsură ne par relevante teoriile culturale

românești cele mai cunoscute și mai asumate de imaginarul colectiv autohton. După o conturare teoretică și câteva imagini diacronice importante ale timpului și spațiului românesc, descriem patru activități interculturale, valabile pentru înțelegerea oricărei culturi, dar adaptate aici receptării corecte a comportamentului românesc, determinat de dimensiunile spațială și temporală. Scopul final declarat al interogării temei propuse este unul didactic, de facilitare a imersiunii studenților/rezidenților internaționali în România actuală, prin activități și exerciții didactice care să permită înțelegerea unui mediu cultural specific nou și empatia cu membrii lui.

Proxemică românească în comunicarea interculturală

Antropologul Edward T. Hall a făcut din spațiu și timp, acum mai bine de-o jumătate de secol, două dimensiuni esențiale în comunicarea interculturală. De la volumul său, The Silent Language, niciun teoretician al multiculturalității nu a putut ignora aceste posibile obstacole în negocierea pragului dintre două culturi. Ele sunt componente ale ființei, „în afara conștiinței" (Hall 1979, 48), induse cultural. În urma studiilor asupra spațiului, desfășurate în Statele Unite, Hall a inventat proxemica, disciplină care urmărește comportamentul ființei condiționate de propriul spațiu, învățat cultural. Oamenii, afirmă el, țin cont de patru distanţe fundamentale: distanţa intimă, de la contactul fizic direct până la 45 cm, distanţa personală, între 45 de cm şi 1,20 m, distanţa socială, între 1,20 şi 3,50 m şi distanţa oficială, mai mare de 3,50 m. Dimensiunile respective sunt valabile, reluăm, pentru lumea occidentală, SUA și Europa de Vest. Dar în țările latine – România aici inclusă – și în unele țări asiatice, distanțele respective se scurtează. Într-un studiu cultural mai recent, Ned Crouch discută sensul spațiului pornind de la o anecdotă: duminica dimineața, americanul coboară pe plajă, fericit că-și poate încărca bateriile, în liniștea spațiului aproape pustiu. Dar asta durează câteva minute, până când un mexican traversează cele câteva sute de metri de plajă liberă, pentru a se planta cu toată familia exact în spatele americanului, salutat vesel cu un politicos „Buenos dias". Liniștea s-a dus, deci americanul își ia ceașca de cafea și prosopul și se întoarce la hotel, spre stupefacția mexicanului, care se simte discriminat. Nu e însă o problemă de maniere sau de culoare a pielii, e numai una de spațiu (Crouch 2004, 45-46). Dacă primul turist își definește locul necesar prin nevoile individuale, al doilea percepe zona personală ca teritoriu de grup: astfel se simte integrat social și protejat.

Dacă revenim la români, cea mai veche și mai cunoscută asociere culturală între spațiul locuit și psihismul locuitorilor aparține filosofului și poetului Lucian Blaga. În volumul mult discutat, Spațiul mioritic, din 1936, parte a Trilogiei culturii, el citește asocierea dintre oameni și loc printr-o grilă epistemologică, în care spaţiul mioritic ondulat, corespunzător succesiunii deal-vale, reprezintă una dintre categoriile abisale ale sufletului românesc, răspunzătoare de sentimentul destinului. Eterna urcare și coborâre corespunde adâncurilor subconştientului, iar nostalgia orizontică reprezintă o comuniune misterioasă cu plaiul şi strămoşii, esențializată în incipitul baladei Miorița, „Pe-un picior de plai/Pe-o gură de rai…". Spațiul matrice definește sufletul românesc,

un concept mult contestat: „Cu acest orizont spaţial se simte organic şi inseparabil solidar sufletul nostru subconştient, cu acest spaţiu-matrice, indefinit ondulat, înzestrat cu anume accente, cari fac din el cadrul unui anume destin. (…) Să numim acest spaţiu-matrice, înalt şi indefinit ondulat, şi înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: spaţiu mioritic.” (Blaga 1936, 21).

Mai recent, Andrei Oișteanu rediscută spațiul etnic simbolic, însă din perspectiva inversă, a românului care lasă o amprentă ontologică a locuirii concrete. Normele mitice și rituale, după care erau organizate așezările tradiționale, desenează un topos consacrat, ce pornește din centrum mundi, autohtonizat buricul pământului, vatra. Prin el trece axis mundi sau osia lumii, axă care unește și desparte deodată palierele cosmice. După stabilirea centrului, se trasa, în satul arhaic, perimetrul, hotarul circular, de obicei printr-o brazdă. Magia hotarului, care protejează spațiul intra muros, de eventualele manifestări malefice din exterior, a generat multe rituri și practici magice. Unele au dispărut definitiv, cum sunt practicile magico-medicale, respectiv vânzarea copilului pe fereastră, sau ceremonii circumambulatorii de tipul înconjurării casei cu o poveste, care purifică și protejează locul. Altele au lăsat în cultura actuală supraviețuiri relictuale. De pildă, riturile de trecere a unui prag se manifestă azi ca descoperire a capului și descălțare la intrarea într-o casă, călcarea cu piciorul drept într-un spațiu nou, primirea cu pâine și sare etc. (Oișteanu 1998, 153-164).

Dacă ieșim din filozofia culturii și din antropologie, studiile mai recente, de sociologie și psihologie, definesc spațiul în special ca distanță interumană de comunicare personală și mai puțin ca un teritoriu colectiv cu valențe simbolice. Atunci când se mai păstrează harta simbolică și se identifică tendințele de dezvoltare și de ierarhizare a spațiilor, centrum mundi își pierde definitiv importanța și fascinația. În primul rând, jumătatea de secol de comunism a descralizat și a descentralizat vatra, centrul simbolic al comunității. Desființarea multor sate și ascensiunea orașelor resistematizate, cu mai multe centre, cu noi cartiere, au determinat atomizarea spațiului locuit și entropia schemelor simbolice, simetrice, care cartografiau altă dată lumea consacrată. Spațiul actual nu se mai organizează ierarhic dinspre centru spre margini, ci dimpotrivă, se caută periferia, evadarea, respirația largă. Satul global devine tot mai mult o realitate, trăim o aliniere incontestabilă la modelul occidental. Centrul orașelor e părăsit de rezidenți, în favoarea companiilor, a birourilor, deci a muncii cotidiene. Mai mult, importanța spațiului fizic dispare treptat, odată cu mutarea vieții sociale în mediul virtual. Rețelele online preiau rolul piețelor, a locului comun, de partajare și dispută socială.

Rămânând totuși în spațiul social tradițional și revenind la dimensiunile proxemice, zona personală începe acolo unde se sfârșește zona intimă, ca un al doilea înveliș invizibil al corpului. Pentru japonezi, de exemplu, spațiul personal este mai restrâns, pentru că ei suportă mai bine aglomerația. În schimb, anglo-saxonii se apropie cel mult până acolo unde s-ar putea atinge cu vârful degetelor dacă ar întinde mâinile (Hall 1959, 203). Românii discută comod și la cea mai mică distanță, până la încheietura mâinii. Prin urmare, un străin, stabilit temporar în România, s-ar putea simți

în largul lui sau, dimpotrivă, stânjenit de prea decisa apropiere a unui cvasinecunoscut. Un vecin binevoitor, un consilier, un funcționar pot fi bine intenționați, chiar dacă par să sufoce zona personală a celui de lângă el.

Cronemica; aspecte culturale specifice

Tot Edward T. Hall a introdus și termenul cronemică, numele disciplinei care studiază percepţia şi utilizarea timpului. Cartea lui despre timp ca element cultural, The Dance of Life (1983), postulează importanța discutării acestei dimensiuni în comunicare, întrucât de la percepția diferită a timpului pornesc valuri de idiosincrazii culturale. După Hall, există un timp monocronic şi unul policronic. În primul, evenimentele sunt programate ca unităţi separate – un singur lucru într-un anumit timp, în timp ce al doilea favorizează implicarea în mai multe lucruri deodată. Pentru culturile monocronice, cum sunt cele vestice, timpul este considerat o realitate tangibilă. Expresii metaforice precum „am pierdut timp", „am câştigat timp", „mi-am omorât timpul", „a trecut timpul" sunt înţelese ad litteram (Hall 1983, 43). Structurile temporale de acest tip sunt arbitrare şi impuse, nu sunt conforme cu ritmurile biologice, de aceea trebuie învăţate și exersate de către indivizi. Organizarea de tip monocronic limitează interacţiunile interpersonale și îi determină pe oameni să gândească şi să recepteze realitatea într-o manieră fragmentară. Acolo unde e nevoie de creativitate, modelul monocronic e disfuncțional, pentru că răspunde acțiunilor liniare. Culturile policronice, din care fac parte cele estice şi sud-europene, pun accentul mai mult pe angajamentul individului şi îndeplinirea sarcinilor, decât pe respectarea unui orar precis, concentrarea asupra evenimentelor e superficială, iar atenția distributivă. Timpul este văzut mai puţin concret decât în sistemele monocronice. Niciunul dintre modelele temporale nu este ideal, susține chiar teoreticianul lor, ambele au atât avantaje cât şi dezavantaje. Însă cea mai acută problemă e neînțelegrea diferențelor de percepție ale indivizilor care încearcă să comunice din interiorul unui sistem temporal diferit de al interlocutorului.

Pentru specificitatea temporalității românești, studiul etnologic al lui Ernest Bernea oferă o bună sinteză a proiecțiilor tradiționale despre timp. În primul rând, țăranul român nu percepe măsurarea timpului cu unități de lungime, nu „cronometrează" precis și egal duratele. Totuși, nu se poate spune, cum o face Rădulescu-Motru, nici că nu are noțiunea de timp. Doar că îl împarte după alte coordonate. De pildă, dimineața nu e între orele șase și zece, ci e alcătuită din dinspre ziuă, mijit, zori, răsărit și dimineață. La fel apar și celelalte părți ale zilei, segmentate după ritmurile cerului și ale corpului. Lunile sunt și ele diferite: Gerar, Cireșar, Brumărel etc. sunt mai vii și mai relevante, legate de ritmul vegetației și al vremii. Anul e segmentat de sărbători religioase și rituri adiacente, posturi și petreceri rituale (Bernea 1985, 208-212). Mai mult decât modul tradițional de gândire a spațiului, percepția veche despre timp continuă să alimenteze imaginarul colectiv și să determine comportamente sociale coerente cu tradițiile: o anumită ritmare religioasă a anului,

celebrarea excesivă a duminicii și a sărbătorilor sau a zilelor libere care se amplifică prin „punți" de weekend prelungit, validate de structurile administrative naționale etc.

Relaxarea temporală românească are destul de puțin în comun cu rigiditatea timpului monocronic. Cultura chineză sau germană pune un preț deosebit pe punctualitate. Întârzierea la o întâlnire are dublă valoare negativă: subminează imaginea întârziatului și e o insultă la adresa persoanei care așteaptă. Culturile policronice, din America Centrală și de Sud acordă prea puțină atenție întârzierilor, pentru că oamenii dau prioritate evenimentelor din cursul zilei prezente, mai mult decât planificărilor din agendă (Șerbănescu 2007, 140). Românii se situează, și din acest punct de vedere, între Orient și Occident. Sfertul academic de întârziere acceptat în Franța se întinde pe mai mult de 15 minute la noi, fără să ajungă la o oră, cum se întâmplă frecvent în țările Orientului Mijlociu.

Cele două dimensiuni, spațiul și timpul, sunt interdependente și separarea lor e artificială: spațiul se modifică și se determină temporal, în vreme ce timpul are caracteristici precise, în funcție de spațiul etnogeografic care îl definește cultural. Prin urmare, în comunicarea interculturală, deschiderea, curiozitatea și respectul pentru felul în care cultura nouă, de imersiune, determină aceste constante sunt esențiale pentru evitarea idiosincraziilor sau chiar a blocajelor în comunicare.

Activități interculturale: câteva propuneri

Activitățile propuse mai jos pot aduce un grad suplimentar de conștientizare a specificităților temporale și spațiale. În plus, pot crea abilități utile în comunicarea cu românii, pentru orice membru al altei culturi. Fie că se desfășoară într-un cadru instituțional, formal, fie că au loc în situații izolate și nonformale, jocurile propuse mai jos sunt eficiente și utile pe termen lung. Sursa lor e ghidul All Different All Equal. Education Pack (1995/2016, p. 52-197), creat și recomandat de Consiliul Europei, în campaniile repetate împotriva xenofobiei și intoleranței. Ghidul recomandă patru categorii de activități, într-o ordine logică a progresului în comunicare. Prima categorie include jocurile de atmosferă, de stabilire a legăturilor între participanți. A doua e formată din jocuri ce pun în discuție imaginile pe care ni le facem despre oameni din culturi diferite, deci care atrag atenția asupra stereotipurilor. A treia secțiune are în vedere surprinderea mecanismului social, economic, cultural și educațional care stă la originea situațiilor de blocare a comunicării, refuz, excludere și marginalizare. În final, a patra categorie cuprinde activități ce încurajează tinerii să acționeze pentru a aduce o schimbare socială bazată pe egalitate și pe acceptarea diferențelor (ADAEEP, 59). Am ales patru activități din prima și a treia categorie în special, care pun în discuție particularități culturale și etnice legate de timp și de spațiu. Reamintim că toate activitățile se adresează studenților internaționali care sunt pentru câțiva ani rezidenți în România, dar pot fi adaptate oricărui grup interesat de interculturalitate și de conștientizarea stereotipurilor etnice.

Culturodicționarul explorează prima imagine pe care cineva și-o face despre o țară nouă și, în special, stereotipurile și prejudecățile despre aceasta. Participanții se

împart în grupuri de trei-patru persoane și fiecare grup alege un reprezentant. Coordonatorul le șoptește reprezentaților același cuvânt, pe care ei vor încerca să-l deseneze. Ceilalți membri ai echipei ghicesc cuvântul. Nu au voie să pună întrebări, ci doar să-și comunice supoziția, confirmată sau infirmată de cel care desenează. Dacă o echipă ghicește, trebuie să se oprească, să scrie cuvântul pe foaie, dar să păstreze secretul. Apoi, alt membru al echipei va fi reprezentant, până când ajung toți să deseneze măcar o dată. Cuvintele utile pentru spațio-temporalitatea specifică ar putea fi: „deal-vale", „distanță personală", „descălțare", „punctualitate", „orar de lucru", „programare" etc. La final se cere grupurilor să afișeze desenele, ca să se poată compara și discuta interpretările diferite ale aceluiași cuvânt. „Artiștilor" li se cere să spună de ce au ales o anume imagine. Se discută de unde vin imaginile, indiferent dacă sunt pozitive sau negative, și ce efect au asupra relațiilor noastre cu oamenii despre care sunt.

Doar fă ce ai de făcut! e o simulare ce pune în lumină discriminarea persoanelor diferite de noi. Participanții se împart în patru grupuri și fiecare echipă stă într-un colț al sălii, ca să poată lucra fără să fie deranjată. Toți primesc foarfece, ziare, lipici. Primele trei grupuri primesc același mesaj: „Faceți un colaj ce reprezintă primăvara (vara, toamna). Puteți începe când doriți și aveți la dispoziție 20 de minute.". Al patrulea grup primește însă un mesaj de tipul „Tus mio flobute oacari imesol iufca ur. Puteți începe când doriți și aveți la dispoziție 20 de minute.". Coordonatorul se plimbă apoi prin sală și îi laudă pe cei din primele trei grupuri, dar îi blamează pe cei din grupul al patrulea, fiindcă nu fac ce li s-a spus. După 20 de minute se pune punct activității. Dacă primele trei grupuri mai au nevoie de timp, li se mai dau 2-3 minute, dar nu și celor din grupul al patrulea. La final, se discută situația, începând cu câteva întrebări utile în debriefing: Vedeți vreo legătură cu viața reală? Cine e de fapt al patrulea grup în societate? Cum suntem tentați să-i acuzăm pe cei care deja au probleme de înțelegere a mesajelor? Cum reacționează cei care sunt victime ale neînțelegerii? De ce e dificil să ne adaptăm la intervale de timp și la sarcini pe care le considerăm ambigue sau injuste?

Copilăria este un joc didactic foarte util pentru creșterea empatiei în grupurile multiculturale. Se formează echipe de câte 4-6 persoane și li se spune să discute despre ce au făcut fiecare în copilărie. Se oferă și întrebări de sprijin de tipul: La ce vârstă te-ai dus la școală? Cine mai era în familia ta? Ai participat la Școala de duminică sau la alt tip de educație religioasă? Ai lucrat când erai copil? Ce jocuri îți plăcea să joci? A trebuit să te ocupi de frați mai mici? Unde îți plăcea să te joci și cu cine? Câte ore te jucai pe zi? Părinții erau mereu aproape? În partea finală, de reflectare asupra activității, li se cere participanților să spună ce-au găsit interesant în exercițiu și apoi să compare experiențele auzite. Li se cere să spună și dacă prietenii și vecinii lor au avut aceleași obiceiuri în copilărie. Se insistă asupra diferitelor percepții de timp și spațiu în copilărie. Se discută și despre evenimentele politice și sociale importante din țara lor în perioada respectivă. De multe ori, așa numitele „diferențe culturale" sunt în egală măsură economice, sociale sau politice.

Povestea mea compară experiențele și explorează diferențele și similaritățile dintr-un grup. Scopul activității este, pe de o parte creșterea curiozității și a empatiei pentru participanții din altă cultură, pe de altă parte generarea unei priviri mai critice asupra poveștii proprii de viață. Se începe prin trasarea unui calendar pe tablă, care începe în anul nașterii celui mai în vârstă participant și se termină în prezent. Coordonatorul cere fiecărui membru să se gândească la trei evenimente publice care le-au marcat viața și apoi li se spune să le noteze sub anul corespunzător din calendarul comun. Pot fi evenimente politice, istorice, sportive, muzicale etc. Fiecare va justifica de ce lucrurile notate sunt atât de importante pentru ei. La final, participanții sunt întrebați dacă au fost surprinși de evenimentele notate de ceilalți și dacă le sunt sau nu familiare. Se poate discuta și de ce suntem mai atașați de unele evenimente mai mult decât de altele. Se subliniază că, deși trăim în culturi similare, conferim grade de importanță diferite aceluiași moment.

Deși fiecare dintre activitățile propuse explorează timpul și spațiul cultural în grade diferite, ele sunt utile și pentru discutarea altor aspecte culturale, ca religia, relațiile familiale, modul de adresare, reprezentarea identitară etc. Deci, încurajăm extinderea și diversificarea lor.

Concluzii

Cum sperăm că am reușit să accentuăm, spațiul și timpul prezintă particularități culturale locale, a căror cunoaștere e esențială în comunicarea interculturală. Situați și din acest punct de vedere între Orient și Occident, românii se raportează la cele două dimensiuni fără extremisme, dar cu câteva elemente specifice. Cultura tradițională a lăsat elemente reziduale în conștiința actuală, dar spațiul mioritic sau timpul segmentat tradițional încep să fie datate, în favoarea adoptării modelelor occidentale. Totuși, proxemica păstrează spațiul interpersonal redus, iar cronemica favorizează modelul vechi, al policroniei, cu o raportare destul de relaxată la timp. Activitățile propuse în a doua parte a studiului sunt o modalitate de a comunica nou veniților în cultură realitățile spațio-temporale autohtone, cu intenția de a le facilita imersiunea culturală coerentă, cu obstacole cât mai puține.

Referințe bibliografice

Bernea, Ernest. 1985. *Cadre ale gândirii populare românești. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității*. București: Cartea Românească.

Blaga, Lucian. 1936. *Spațiul mioritic*. București: Cartea Românească.

Crouch, Ned. 2004. *Mexicans and Americans. Cracking the Culture Code*. New York: Intercultural Press. A Nicholas Brealey Publishing Company.

David, D. 2015. *Din psihologia poporului român. Profilul psihologic al românilor într-o monografie cognitiv-comportamentală*. Iași: Polirom.

Gavreliuc, Alin. 2011. *Psihologie interculturală. Repere teoretice și diagnoze românești*. Iași: Polirom.

Hall, Edward T. 1959. *The Silent Language*. NewYoork: Doubleday & Company.

Hall, Edward T. 1983. *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*. NewYoork: Anchor Press.

Oișteanu, Andrei. 1998. *Mythos și Logos. Studii și eseuri de antropologie culturală*. București: Nemira.

Samovar, L.A., Porter L.E., McDaniel E.R. 2013. *Communication between Cultures*. Boston: Wadsworth, Cengage Learning.
Șerbănescu, A. 2007. *Cum gândesc și cum vorbesc ceilalți. Prin labirintul culturilor*. Iași: Polirom.
Vasilescu, A. 2007. *Cum vorbesc românii: Studii de comunicare (inter)culturală*. București: Editura Universității din București.

Sigle

ADAEEP = *All Different All Equal. Education Pack. Ideas, resources, methods and activities for informal intercultural education with young people and adults. Part of the European Youth Campaign against Racism, Xenophobia, Anti-semitism and Intolerance*. 1995-2016. Final editor and coordinator: Rui Gomes. Adresă URL: https://rm.coe.int/1680700aac.

QVAESTIONES
ROMANICAE VIII

Langue et littérature françaises

French Language and Literature

Alexandra DĂRĂU-ŞTEFAN
(Université „Babeş-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

Quand l’amour de bienveillance triomphe de l’amour de concupiscence : *Alma* de J.-M.G. Le Clézio. Étude de cas

Abstract: (*When the Love of Benevolence Triumphs over the Love of Concupiscence: The Novel Alma by J.-M.G. Le Clézio. Case study*) The Greeks distinguished between four major types of love – *Storgē*, the family love, *Philia*, the love between friends, *Éros*, the sexual passion, and *Agápe*, the love of one’s neighbour –, these facets have been the subject of numerous philosophical and theological debates throughout history. As for literature, this field has shown a particular interest in *Éros*, which it refers to as romantic love and which it sets out through a rich book production, nevertheless, without ignoring its desexualised, deindividualised and desinterested pair that is *Agápe*. In this article, we aim to analyse the interferences occurring between passionate and compassionate love, as they reveal themselves on a careful reading of *Alma*, a recent work bearing the signature of J.-M.G. Le Clézio. Even if the two facets of love are inseparable from each other, just as the spirit of man is inseparable from his body, in the leclezien fictional world the ethical moment dominates the passionate moment, whilst the love of benevolence triumphs over the love of concupiscence.

Keywords: *Éros*, *Agapè*, *interference*, *love*, *Le Clézio*

Résumé : Les Grecs distinguaient entre quatre grands types d’amour – *Storgê*, l’amour familial, *Philia*, l’amour des amis, *Éros*, la passion amoureuse, et *Agapè*, l’amour du prochain –, qui ont fait le sujet de nombreux débats philosophiques et théologiques à travers l’histoire. Quant à la littérature, elle s’est intéressée avec prédilection à l’*Éros* qu’elle nomme amour passion et qu’elle expose à travers une riche production livresque, sans pour autant ignorer son double désexualisé, désindividualisé et désintéressé qui est l’*Agapè*. Dans le présent article, nous nous proposons de passer au crible les interférences se produisant entre l’amour de concupiscence et l’amour de bienveillance, telles qu’elles se dévoilent à une lecture attentionnée d’*Alma*, œuvre récente portant la signature de J.-M.G. Le Clézio. Même si les deux facettes de l’amour sont inséparables l’une de l’autre, tout comme l’esprit de l’homme est inséparable de son corps, dans l’œuvre leclézienne, le moment éthique domine le moment passionnel, tandis que l’amour de bienveillance triomphe de l’amour de concupiscence.

Mots-clés: *Éros*, *Agapè*, *interférence*, *amour*, *Le Clézio*

Préliminaires

« Écrivain de la rupture, de l’aventure poétique et de l’extase sensuelle, explorateur d’une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante »[1], tel qu’il

[1] « Le Nobel de littérature décerné au Français Jean-Marie Le Clézio » in *Le Monde*, publié le 09 octobre 2008. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/09/le-nobel-de-litterature-decerne-

a été nommé par le jury du Prix Nobel, Jean-Marie Gustave Le Clézio publie en moyenne un livre par an depuis plus de cinquante ans. Cependant, il ne cesse de surprendre son public, car son œuvre dégage un humanisme profond et touchant, faisant toute la richesse de l'écrivain. Ainsi, Le Clézio aboutit à une œuvre singulière, troublante, voire cathartique où l'*Agapè,* l'amour de charité, devient l'unique alternative envisageable qui demande d'accueillir l'Autre, de marcher vers lui en ouvrant grand les bras. Pour lui, le but de la littérature, comme il nous l'explique dans son livre le plus récent, est de nous inciter à « comprendre l'autre, non seulement de le tolérer dans ses particularités, mais de l'aimer et de l'inviter dans nos cœurs.[1] ».

Son univers romanesque met en lumière un monde éminemment fragmenté, morcelé, divisé entre les riches et les pauvres, les oppresseurs et les opprimés, les puissants et les faibles, les chanceux et les malheureux, des dimensions opposées et profondément incompatibles. Il ne pourrait pas en être autrement, car dans un monde absurde où les uns détiennent tout, les autres sont en manque en tout. Les seules alternatives que l'homme puisse envisager face à cette société sont la colère, la haine et la révolte d'un côté ou bien l'acceptation, le pardon et l'amour de charité, de l'autre. Le Clézio choisit la dernière :

> L'amour et la colère, ça n'a rien à voir. La colère c'est le manque de contrôle de soi, c'est donc céder à une facilité destructrice, autodestructrice, et l'amour c'est au contraire, c'est diriger vers les autres, c'est cesser d'être le centre du monde, c'est accepter que l'autre vous envahisse et entre en vous et vous transforme et j'ai passé ma vie à être transformé par l'amour[2].

Notre article se donne pour but de démontrer que, même si l'*Éros* peut se trouver dans tout amour[3], dans l'œuvre leclézienne, « le moment éthique domine le moment passionnel », tandis que « l'amour de bienveillance triomphe de l'amour de concupiscence »[4], la philosophie leclézienne s'inscrivant parfaitement dans la ligne de pensée lévinassienne.

---

au-francais-jean-marie-le-clezio_1105151_3260.html . (Consulté le 10 juillet 2019).

[1] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Quinze causeries en Chine. Aventure poétique et échanges littéraires*, Paris, Gallimard, 2019, p. 191.

[2] Nicolas Demorand, « Jean-Marie Gustave Le Clézio : „J'ai commencé ce livre il y a 30 ans, en lisant les listes de baptêmes d'esclaves" ». [Émission radio] [En ligne]. Difusée le 5 octobre 2017, France Inter. Disponible sur : https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20/l-invite-de-8h20-05-octobre-2017. (Consulté le 15 juillet 2019).

[3] Freud soutient que la pulsion érotique se trouve dans l'amour de soi, dans l'amour parental ou filial, dans l'amitié et même dans la charité dont Paul fait l'éloge dans la Première Epître aux Corinthiens. (Sigmund Freud, [1921] *Psychologie collective et analyse du moi*, Chicoutimi, Université de Québec, 2002, p. 26. Document numérisé par Gemma Paquet dans le cadre de la collection « Les Classiques des sciences sociales ». Édition numérique réalisée à partir de l'essai *Psychologie collective et analyse* du *moi,* Paris, Éditions Payot, 1968. Traduction de l'Allemand par Dr. S. Jankélévitch en 1921, revue par l'auteur. Disponible sur : http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.)

[4] Emmanuel Levinas, *Entre nous*. *Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Éditions Grasset, Collection « Figures », 1991, p. 252.

Si les Grecs distinguaient entre quatre grands types d'amour – *Storgê*, l'amour familial, *Philia*, l'amour des amis, *Éros*, la passion amoureuse, et *Agapè*, l'amour du prochain –, dans ses œuvres, Le Clézio donne la préférence à l'amour passion d'un côté et à l'amour de charité de l'autre. Dans ce qui suit, deux temps émailleront notre article. Le premier s'intéressera à l'exégèse des deux notions, tandis que le deuxième passera à la loupe les interférences entre l'amour de concupiscence et l'amour de bienveillance, telles qu'elles ressortent du roman *Alma*[1].

1. Éros et *Agapè :* court historique

De l'amour on parle beaucoup et depuis toujours, mais, comme affirmait Ricœur, « [p]arler de l'amour est trop facile, ou bien trop difficile. Comment ne pas verser soit dans l'exaltation, soit dans les platitudes émotionnelles ? »[2], se demande le philosophe. Afin d'éviter ce piège, nous nous proposons tout d'abord de passer en revue quelques-uns des plus pertinents points de vue sur le sujet, extraits de la philosophie aussi bien que de la théologie chrétienne, car, avant d'être un gisement proprement littéraire, le thème de l'amour a fait l'intérêt de ces disciplines d'études. Notre intention n'est pas de résumer ou d'interpréter ces œuvres, mais plutôt de puiser des notions et des idées qui ont fait histoire dans la littérature de spécialité, d'emprunter, par ce faire, un chemin balisé nous permettant de construire notre étude sur un terrain solide, certifié, susceptible pourtant de déboucher sur des pistes de recherche nouvelles à l'intérieur du texte leclézien.

1.1. **Platon** (424-347 av. J.-C.)

Dans le *Banquet*[3] de Platon, on estime qu'il y a deux *Éros* correspondant aux deux Aphrodites, la Céleste et la Vulgaire. L'*Éros* qui relève de l'Aphrodite vulgaire, et dont la naissance a impliqué l'intervention d'un principe mâle et d'un principe femelle, présente trois traits caractéristiques : il porte aussi bien sur les femmes que sur les hommes, il s'intéresse autant, sinon plus, au corps qu'à l'âme et il s'attache plus à la réalisation de l'acte sexuel qu'à la manière de l'effectuer. En revanche, l'*Éros* qui relève de l'Aphrodite céleste, qui est la plus vieille et dont la naissance ne dépend que d'un principe mâle, présente trois caractéristiques opposés à ceux qui déterminent l'*Éros* relevant de l'Aphrodite vulgaire : il porte exclusivement sur les hommes, il s'intéresse non point au corps, mais à l'âme, et il s'attache plus à la manière d'effectuer l'acte qu'à sa réalisation effective.

1.2. **Saint Augustin** (354 – 430 ap. J.-C.)

Augustin a défendu le rôle de l'*Agapè* plus qu'aucun Père de l'Église, en lui accordant une place de choix, au centre de la doctrine chrétienne. Il a lutté contre l'*éros*

[1] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Alma*, Paris, Gallimard, 2017. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*A*), suivi du numéro de la page.
[2] Paul Ricœur, *Amour et Justice* [1990], Paris, Éditions Points, 2008, p. 15.
[3] Platon, *Le Banquet* [380 av. J.-C.], Traduction et présentation par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007.

populaire au nom de la pureté suprasensible de l'âme, car, selon lui, celui-ci ne cherche qu'à satisfaire ses désirs à travers les actes vils de ce bas monde, réduisant le désir à la concupiscence et empoisonnant le vrai bonheur de l'âme : « En effet, explique Augustin, il y a un amour coupable, qui entraîne l'esprit à des choses au-dessous de lui ; on l'appelle plus proprement passion, et il est la racine de tous les maux[1]. » Depuis Augustin, le christianisme n'est plus fondé sur l'*Agapè* comme foi, mais sur la *caritas* : « Par le biais d'une synthèse entre l'éros céleste et l'agapè, la *caritas* augustinienne fonde l'éthique du christianisme[2]. », résume Alexandra Pleshoyano mieux que nous ne saurions le faire.

1.3. **Anders Nygren** (1890-1978)

Si Augustin appelait l'*éros* spirituel, altruiste, chaste et pur, *la caritas*, pour Nygren, l'amour *caritas* augustinien (l'éros spirituel) n'était qu'une illusion. L'*Éros*, l'amour pleinement humain, suppose un effort de remplir un vide, satisfaire un manque, répondre à un besoin non encore satisfait. Il est concentré sur les intérêts personnels, l'égocentrisme, l'ambition, le gain et le profit, qu'on parle de l'*éros* à son état brut, l'*éros* populaire et charnel, ou de l'*éros* spirituel, l'*éros* à son état ennobli, appelé aussi *éros* céleste.

Pour Nygren, les deux types d'*éros* sont anthropocentriques, tandis qu'*Agapè* est théocentrique, provenant de Dieu et retournant à Dieu. L'*Agapè* est le don inconditionnel de Dieu pour tous et il n'est pas tributaire des œuvres de l'homme, ce qui veut dire que celui-ci ne parvient pas à l'*Agapè* par ses œuvres, mais par le don de la foi (l'amour) qui lui est offert par Dieu. Nygren attire l'attention sur un fait capital pour la compréhension des particularités de l'*Agapè* du Nouveau Testament. Dans la Loi nouvelle, (à la différence de la Loi ancienne dans laquelle l'amour de Dieu était destiné exclusivement à ceux qui étaient dignes de son amour) Dieu aime tous les hommes en égale mesure, justes et pécheurs.

Selon l'évêque luthérien suédois, les deux facettes de l'amour sont incompatibles, et ne pourront jamais s'unir l'un à l'autre. La seule réponse possible pour l'être humain devant le don de Dieu représente la foi : « Par la foi, il [le chrétien] reçoit l'amour divin, par l'amour il le transmet au prochain[3]. »

1.4. **Ceslas Spiq** (1901-1992)

Pour le religieux bibliste français, l'*Agapè* est une notion fort complexe, les Évangiles désignant par le même mot la dilection du Père pour son Fils, la compassion du bon Samaritain, ou bien la vertu par excellence des disciples de Jésus-Christ. L'*Agapè*,

[1] Saint Augustin, *Quatre-vingt-trois questions*, *Œuvres complètes de Saint Augustin*, tomes I et II, traduites pour la première fois en français, sous la direction de Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx. Édition numérique, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 1297.

[2] Alexandra Pleshoyano, « Un chemin sans chemin. Marcher de eros à agapè », in *La mystique démystifiée*, Novalis, Québec, 2010, p.161.

[3] Anders Nygren, *Eros et Agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, traduction de Pierre Jundt, 3 tomes, Paris, Aubier, 1951, p. 307.

considéré comme le plus noble des amours, se manifeste verticalement dans les deux directions : envers Dieu et envers les hommes. Dans les Synoptiques, l'*Agapè* est désigné en tant qu'« attachement foncier, lucide et manifeste, gratuit de la part de Dieu », « tout imprégné de reconnaissance de la part des hommes à son égard ; spontané, désintéressé et tendre vis-à-vis du prochain.[1] ». L'*Agapè* atteint son point d'orgue dans le pardon et l'amour des ennemis. Cela a lieu quand « le charitable » « veut et fait le bien de ceux qui lui veulent et lui font du mal. ». Cet amour « est une générosité parfaitement gratuite que ne motive aucune amabilité dans le prochain » et qui suppose « vouloir du bien à ses ennemis, prier pour eux, leur rendre service ». Cela démontre que « la charité n'est ni une passion, ni une sympathie quelconque », mais « une pure et très spirituelle volonté de bien », s'enracinant « très avant dans le cœur[2] ».

1.5. **Benoît XVI** (n. 1927)

Enfin, mais pas des moindres, pour présenter également un point de vue contemporain sur la problématique traitée dans notre article, nous ferons appel aux propos de Benoît XVI. Dans sa première lettre encyclique intitulée *Deus Caritas est*, le pape réussit à surprendre l'essence de l'amour, pour la transmettre au monde. Pour lui, *Éros* est indissociable d'*Agapè*, l'amour mondain ne pouvant pas se réaliser sans l'amour sacré et inversement :

> Dans le débat philosophique et théologique, ces distinctions ont souvent été radicalisées jusqu'à les mettre en opposition entre elles : l'amour descendant, oblatif, précisément l'*agapè*, serait typiquement chrétien ; à l'inverse, la culture non chrétienne, surtout la culture grecque, serait caractérisée par l'amour ascendant, possessif et sensuel, c'est-à-dire par l'*éros*. […] En réalité, éros at agapè – amour ascendant et amour descendant – ne se laissent jamais séparer complètement l'un de l'autre. Plus ces deux formes d'amour, même dans des dimensions différentes, trouvent leur juste unité dans l'unique réalité de l'amour, plus se réalise la véritable nature de l'amour en général (voir Jn 19, 34)[3].

2. Manifestations de l'*Éros* et de l'*Agapè* dans le roman *Alma*

Il importe de rappeler que l'*Agapè* est un amour théocentrique dans le sens où il part de Dieu et retourne à Dieu par l'intermédiaire de l'homme et de son amour envers ses semblables. Pourtant, il n'est pas sans lien à l'*Éros*. Quant à celui-ci, même s'il s'agit d'un amour essentiellement anthropocentrique, il n'exclut lui non plus l'interaction avec l'amour de charité, comme nous allons le voir. Dans *Alma*, les deux héros masculins échouent dans leurs essais de séduire les femmes qu'ils aiment et de

[1] Ceslas Spicq, [1957]. *Agapè dans le Nouveau Testament. Analyse des textes*, Vol. I, Paris, Gabalda et Cie, 1966, pp. 173-174.
[2] *Idem*, pp. 170-174.
[3] La première lettre l'encyclique de Benoît XVI, *Deus Caritas est*, nº 7. [En ligne]. Disponible sur : http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/fr/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html . (Consulté le 13 juin 2019).

goûter aux délices de la chair. Il y a de l'*Éros* dans l'*Agapè* dans le cas de Dodo et la fille aux cheveux bleus, et de l'*Agapè* dans l'*Éros* dans le cas de Jérémie et Krystal, la jeune prostituée mauricienne. Les deux types de l'amour se rapprochent, se touchent, coexistent et interagissent, mais pendant que l'*Éros* est sublimé, étouffé de façon volontaire, l'*Agapè* prend le relais, dominant les deux relations.

Dans ce roman polyphonique, se mêlent les récits des deux personnages masculins centraux, derniers descendants d'Axel Felsen qui avait débarqué à l'île Maurice à la fin du XVIIIe siècle : Jérémie, le représentant de la branche noble, celle qui a réussi, et Dominique, *alias* Dodo, fils d'une chanteuse portoricaine, représentant de la branche déshonorante, habitant une cabane au fond du jardin. Cible des moqueries et des tortures des mauriciens, Dodo, un lépreux défiguré par la maladie que lui transmet Zobeïde, la prostituée, pendant son adolescence est forcé de quitter l'île pour s'installer en France. Jérémie Felsen fait le chemin inverse et voyage de Paris à l'île afin de trouver la pièce manquante et de reconstituer le puzzle de son histoire familiale. Les deux personnages ont en commun *Alma*, l'ancien domaine des Felsen, rasé par les bulldozers et remplacé par un supermarché pour touristes.

2.1. L'amour de Homo Viator[1] : Éros ou Agapè ?

La première question que nous nous posons est si l'amour de *Homo Viator* – parce qu'il existe de nombreux indices qui nous enjoignent de cataloguer Dodo comme tel – est un amour purement 'agapique' ou bien si notre héros, qui est au fond un être de chair et de sang, est lui-aussi en proie aux pulsions sexuelles, difficilement contrôlables. Pour avoir la réponse à cette question, il s'impose de retourner à l'action du roman.

Une fois arrivé à Paris, Dominique semble faire corps avec les sans-papiers, mais il nous est présenté ensuite comme le Prophète des truands. Nous nous apercevons alors que sa déambulation dans les rues de la ville n'est pas une errance, mais une itinérance, une progression chargée de sens, une métamorphose qui commence par la purification du corps et de l'esprit, car l'ascèse de la marche agit sur les deux dimensions. *Pauper et peregrinus*, pauvre et pèlerin, était l'expression médiévale utilisée pour qualifier cette idée de dépouillement nécessaire au pèlerinage, métaphore de l'ascèse intérieure. Si au Moyen Âge, le voyageur avait un seul bagage modeste, adapté au strict nécessaire, Dodo et Béchir, son compagnon de voyage, possèdent chacun un sac avec très peu d'objets, fait qui les distingue des truands :

> Nous n'avons pas de valises. À Paris, les clodos ont beaucoup de bagages, des valises pleines de frusques et de mégots, et tout ce qu'ils transportent, mais moi et Béchir nous n'en avons pas besoin. Juste le sac Kestrel de Vicky, et l'Algérien un sac à dos d'écolier, noir et un peu sale, c'est pourquoi nous ne ressemblons pas à des clochards. Pas des

[1] Nous devons le syntagme *Homo Viator,* qui veut dire l'homme en route vers Dieu, à Gabriel Marcel, philosophe remarquable de l'existentialisme chrétien du XXe siècle. Ce syntagme a aussi donné le titre d'une de ses œuvres les plus connues : Gabriel Marcel, *Homo Viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1944.

> clodos, pas des mendigots, simplement des voyageurs de train, des voyageurs sans bagages. (*A*, 253).

La marche constitue un autre trait distinctif : « Moi je sais marcher, c'est ce que je fais de mieux. Eux, les clochards, les SDF ils ne savent pas marcher. » (*A*, 248), étant étroitement liée à la charité de la route, manifeste dans la personne de Dominique qui répand l'amour de don tout autour de soi : « La nuit, je ne dors pas, je reste assis les yeux ouverts pendant que Béchir ronfle, ça le rassure, je suis son chien de garde. » (*A*, 254). Il agit de la même façon en présence de la fille aux cheveux bleus qu'il essaie de protéger contre les périls de la rue : « [L]e jour elle marche près de moi […] et le soir quand je m'arrête au carrefour des autoroutes, près de la porte de l'Est, elle s'assied à côté de moi et elle pose sa tête sur mon épaule pour dormir, et moi je ne bouge pas, je respire doucement, elle sent bon. » (*A*, 259).

Pourtant, quelque rigoureuse ou exigeante que soit l'ascèse vécue par le personnage, elle ne peut pas engendrer un dépassement total de la sexualité humaine. Le jeune homme sent la pulsion érotique naître en lui, transgressant la frontière fluide de la charité, car, comme l'explique Véronique Donard, « l'*Eros*, non seulement platonicien mais cette fois bien freudien, n'est en aucun cas absent de l'expérience spirituelle chrétienne.[1] », comme nous aurions pu le croire. Les chercheurs de Dieu ne sont assurément pas des êtres asexués ou incapables de plaisir, c'est pourquoi, ajoute Donard, « le plus saint parmi les saints, dès lors qu'il emprunte sans retenue les chemins de l'*agapè*, se retrouve d'emblée […] aux prises avec cet *Eros* […] qui torture le corps[2] », mais aussi l'esprit :

> La jeune fille aux cheveux bleus […] se couche près de moi et elle met sa tête sur mes genoux, je sens qu'elle dort et je caresse doucement ses cheveux bleus, ils sont raides, mais j'aime bien les toucher. Si j'ai mal au dos je m'allonge par terre et la fille se colle contre ma poitrine, je ferme ma veste sur elle pour que la rosée ne la mouille pas. Je sens la chaleur de son corps, et ça fait durcir ma queue, alors je ne peux pas rester à côté d'elle, je vais m'asseoir plus loin. (*A*, 296).

Même si Dodo se trouve dans l'impossibilité de rompre avec sa nature sexuelle et jouissive, il arrive à la maîtriser par son éloignement de tout ce qui pourrait être source immédiate de satisfaction. La mise en œuvre de cette autocensure qui semble frôler le masochisme, conduit l'individu à une plus grande liberté intérieure.

2.2. L'amour de Dodo pour les truands. Pourquoi *Agapè* et non *Philia* ?

Pourquoi parle-t-on d'*Agapè* et non pas de *Philia* pour caractériser l'amour de Dodo pour Béchir, la fille aux cheveux bleus et les vagabonds qu'il rencontre dans les

[1] Véronique Donard, « L'érotique du divin : désir et détachement » in *L'Ésprit du temps*, « Topique », 2008/4, nº 105, p. 54. [En ligne]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-topique-2008-4-page-47.htm . (Consulté le 13 septembre 2019).
[2] *Ibid.*

rues de Paris ? Tout premièrement, la charité de la route est étroitement liée à l'*Agapè* dont les personnages lecléziens font preuve. Dans la même veine, Dodo peut être vu comme un pèlerin en route vers Dieu, comme un être itinérant qui répand l'amour de bienveillance chemin faisant. Deuxièmement, Dodo nous est présenté non pas comme un vagabond quelconque, mais comme « " the admirable hobo" », « comme le clochard merveilleux » (*A*, 115), ou bien, quelques pages plus loin, comme « Le prophète »[1] des truands (*A*, 248). Après avoir ressuscité un enfant mourant, au carrefour[2] des autoroutes à Paris, Dodo est associé, à son insu, à la figure de Jésus Christ : « Alors la femme se penche, elle embrasse ma main, elle me dit : " Jésus" ! Moi je crie : " Je ne suis pas Jézi, je suis Dodo, rien que Dodo. » (*A*, 260).

Troisièmement, il importe de rappeler le fait que les apôtres n'étaient pas amis de notre Prophète Jésus, mais plutôt ses compagnons, ses frères, ses confrères. Les apôtres n'étaient pas amis entre eux non plus. Ils ne se connaissaient pas avant que Jésus les eût choisis. Ils provenaient des milieux différents, ils avaient des caractères opposés, mais l'amour de Dieu les a mis ensemble. Facile à comprendre alors pourquoi ce n'est pas l'amitié (*Philia*), mais l'amour (*Agapè*) qui caractérise leur rapport. Jésus Christ aime ses disciples de charité, et les disciples, à leur tour, s'aiment les uns les autres de charité, selon le modèle que leur offre leur Prophète. Force est de constater que les personnages lecléziens sont pareils aux disciples de Jésus, ils sont compagnons de voyage, plus qu'autre chose, proches, frères, confrères. Nos propos sont soutenus par la réponse hautement symbolique que donne Dodo aux policiers à la mort de son confrère Béchir : « [La femme de la police] dit : " C'est ton copain ? " Je dis : " Non, madame, je n'ai pas de copains. " » (*A*, 302).

2.3. **La visite des prisonniers, charité ou passion amoureuse ?**

La troisième question qu'on se pose est si la visite des prisonniers dans *Alma* serait signée de charité ou bien de passion amoureuse. Le deuxième personnage masculin principal d'*Alma*, le jeune Jérémie Felsen qui débarque à l'île pour retrouver le maillon manquant de l'histoire familiale, éprouve, à son tour, des sentiments incertains, situés à la lisière entre *Éros* et *Agapè*. À l'île, Jérémie entre en contact avec une adolescente de seize ans, surnommée Krystal, fille de joie que tout le monde connaît à Maurice. Petit à petit, Jérémie commence à s'éprendre de la jeune fille[3] avec laquelle, paradoxalement, il ne passe qu'un après-midi sur la plage. Le reste du temps,

[1] « Le prophète » est d'ailleurs le titre que porte l'un des chapitres d'*Alma*, que l'auteur dédie au personnage Dominique Felsen et à sa vie errante.
[2] Il n'est pas aléatoire si cette scène a lieu au carrefour, cet endroit étant associé à la vie, à la naissance ou à la renaissance symbolique. (Corine Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2004, pp. 179-180).
[3] « Je crois que je suis amoureux. » (*A*, 123).

il l'espionne de sa chambre d'hôtel[1], il la suit dans les rues[2], et quand il la perd de vue, il passe son temps à fantasmer sur son existence[3], leur relation tenant plutôt du domaine de l'imaginaire, que de celui du vécu. Krystal finit par être mise en prison pour avoir volé l'argent d'un touriste, tandis que Jérémie, désespéré, part à sa recherche dans la ville, sur la plage, dans les boîtes de nuit. Quand il apprend qu'elle a été enfermée, il va lui rendre visite à la prison des femmes. Il est visiblement troublé, ému à l'idée de la voir : « Je franchis la porte à pied […] et aussi la porte en fer à deux battants, peinte en noir. C'est le portail de l'enfer ! J'ai le cœur qui bat fort comme à un premier rendez-vous, là-derrière cette porte il y a ma Krystal. » (*A*, 261), ou encore : « Comment pourrais-je lui dire que je suis ici pour une seule raison, pour voir Krystal, mon petit amour, mon sucre, que tout le reste m'indiffère, que je suis prêt à mentir, à ruser, à me tourner en ridicule, juste pour l'apercevoir un instant dans ces murs, parmi les autres prisonnières ? » (*A*, 262).

Cet épisode pourrait relever de l'*Agapè*, car la visite des prisonniers fait partie des sept œuvres de Miséricorde corporelle se trouvant au cœur du Christianisme, mais le fait-il vraiment ? Jérémie, essayerait-il d'être fidèle au précepte évangélique, ou bien serait-il animé par l'amour passion au moment où il rend visite à la jeune fille ? Dans ce qui suit, nous nous donnons pour but de trouver une réponse à cette question.

La présence des personnes étrangères est consentie dans le milieu carcéral pour sa capacité d'instaurer un climat de sérénité. Elle est vivement attendue par les prisonniers qui mènent une existence répétitive, jour après jour, captifs dans ce temps immobile, arrêté aux portes de la prison : « Les prisonnières sont alignées, en rangs par deux, pour la promenade dans la cour poussiéreuse […]. Un coup de sifflet, les prisonnières se mettent en marche, un rang après l'autre, elles entrent dans le bâtiment. » (*A*, 261). Malgré la « déprivation événementielle » (Delaunay 1994, 31) ressentie par les détenues, la présence de Jérémie ne fait pas plaisir à Krystal. Elle est visiblement dérangée, irritée par la visite inopinée de son hôte : « [Elle] regarde ailleurs, l'air indifférent. Elle reste la tête baissée, elle a honte d'être assise à côté de moi […]. » (*A*, 266). Face à la froideur de Krystal, les sentiments qu'éprouvent Jérémie et qu'il arrive à peine à dissimuler sont disproportionnés, invraisemblables, ridicules :

> J'entends les coups de mon cœur, il bat fort, il me semble qu'on doit les entendre dans la salle vide, je me penche un peu pour ralentir les battements. J'ose prendre sa

[1] « Par la fenêtre de la salle de bains je les ai vus. […] C'était une situation étrange, un peu trouble, je n'arrivais pas à m'éloigner de la fenêtre, à détacher mon regard de cette fille. » (*A*, 55-56), ou bien « À présent, chaque fois que je reviens de mes tournées dans les champs, en fin d'après-midi, je suis à mon poste dans la salle de bains. […] J'ai l'impression absurde d'être à un rendez-vous amoureux. » (*A*, 58).

[2] « Elle s'habille, et elle part sans m'attendre. Je la suis sur la route, encore trempé, le T-shirt collé à ma peau. » (*A*, 123).

[3] « [M]a Krystal, échappée, marrronne, perdue, errante, fuyarde de sa famille, de l'école, inventive mais irrécupérable, étrangère pour toujours à ce monde. Je sais que je l'invente, je lui crée une histoire, à elle qui n'en a pas. » (*A*, 159).

> main, sa paume est froide, endurcie, une main d'étrangère. Elle ne bouge pas, mais je comprends et je retire très vite ma main. (*A*, 267-268).

L'environnement fermé de la prison, l'éloignement des proches ainsi que toutes les lois internes restrictives et punitives de l'institution concourent au malaise du prisonnier. Le temps qu'il passe *intra muros* laisse, dans la plupart des cas, des marques physiques et psychiques ineffaçables. Krystal ne fait pas exception, tel que le personnage-narrateur nous relate : « [L]e tatouage de papillon qui apparaît en bleu sur sa peau brune, elle ne l'avait pas autrefois, quand l'a-t-elle fait faire, et pourquoi ? » (*A*, 269), ou encore : « Je sens de la dureté, de la méchanceté dans son regard, je comprends que les mois qui ont passé l'ont éloignée de moi, de Blue Bay, de nous tous. » (*A*, 268).

La prison et la peine ont un sens si elles servent à laver un péché, à renouveler celui ou celle qui a commis une erreur, en lui offrant la possibilité de réfléchir à son acte immonde et de changer, pour pouvoir ensuite se réinsérer dans la société. Emprisonnée pour une affaire d'argent, mais connue par la police aussi pour avoir pratiqué la prostitution, Krystal reçoit une deuxième chance à une vie « honnête » : « Vous avez remarqué, il y a anguille sous roche avec un de nos gardiens, normalement le règlement l'interdit, mais les sentiments sont plus forts que tout, n'est-ce pas ? », raconte à Jérémie le directeur de l'institution, en ajoutant ensuite fièrement : « Mais c'est en tout bien tout honneur, monsieur Felsen, je pense que cela se terminera par un mariage, c'est ce qu'on peut souhaiter de mieux pour notre jeune pensionnaire. » (*A*, 271). L'expérience de la prison s'avère être bénéfique pour la jeune fille, qui, tenue à l'écart des tentations qui la portent au mal, change de vision et de vie. De réelles perspectives de réhabilitation et de réintégration dans la société semblent s'ouvrir devant elle. La réinsertion de Krystal passe, avant tout, par la conversion du cœur et l'irruption dans la trame narrative de l'amour passion. L'éros vulgaire sera, en fin des comptes, remplacé par l'amour conjugal, passion consentie par la société et agréée par le système législatif, légitimée et par l'état et par l'église par l'intermédiaire de l'institution du mariage. La vertu remplace le vice et l'héroïne est, dès lors, sauvée.

Même si le but de la visite de Jérémie n'est pas de « favoriser la rencontre avec Dieu » (Delaunay 1994, 95)– but que se donnent les visiteurs des prisonniers dans la religion chrétienne – le jeune homme éprouve un intérêt réel pour la fille et son bien-être, *Éros* et *Agapè* se mêlant dans son geste. « L'*éros* sans *agapè* est un amour romantique, le plus souvent passionnel, jusqu'à la violence, nous avertit Raniero Cantalamessa. Un amour de conquête, qui réduit fatalement l'autre à être l'objet de mon propre plaisir et ignore toute dimension de sacrifice, de fidélité et de don de soi. » (Cantalamessa 2012, 10). Mais, l'amour de Jérémie pour Krystal n'est, en aucun cas, égoïste ou violent. Tout au contraire, il se nourrit de respect, d'empathie et de compassion.

À cause des remords qui le tourmentent, Jérémie s'efforce d'étouffer sa passion pour la jeune fille : « [Est]-ce que je suis différent de son Daddy, ce vieux beau qui cherche ses proies loin de son pays, là où il ne risque rien ? J'ai pensé à elle, j'ai rêvé

d'elle, j'ai eu envie de son corps, je me souviens de ses hanches, de l'odeur de ses cheveux […] » (*A*, 269). La sensation incessante de pécher par la pensée, le place dans la galerie des personnages lecléziens masculins coupables sans avoir agi, mais par seule la force du désir et de l'imagination.

De la même manière, le personnage masculin principal d'*Ourania* (Le Clézio 2006), Daniel Silitoe, croit pouvoir souiller par son désir l'image de Lili, la pute, dont il tombe lui-aussi éperdument amoureux. Il importe de mentionner le fait que lui non plus ne passera jamais à l'acte sexuel. Ensuite, dans la *novella* « Tempête », Philip Kyo, le personnage-narrateur, photographe de guerre et franc-tireur pour la United Press, est condamné pour avoir commis « un viol par procuration[1] », acte qui se répercutera à tout jamais dans la conscience du personnage. Pour Kyo, « regarder et se taire, c'est agir » (*T*, 20), comme l'affirme le personnage lui-même.

Conclusion

Pour faire le point sur les sources citées dans la première partie de l'article, ainsi que leur utilité dans l'interprétation du texte lecléziens, il faudrait articuler cinq idées finales, mais qui pourraient être développées et exploitées dans le cadre d'une étude future :

1. Dans l'œuvre lecléziennе, plusieurs personnages masculins ont la conscience d'éprouver de l'*éros* vulgaire pour les femmes qu'ils rencontrent, fait qui débouche sur ce qu'on pourrait appeler une éthique de l'amour lecléziens. En retournant aux raisonnements exposés par Platon dans son *Banquet* et à la terminologie popularisée par le philosophe grec, il faudrait opposer cet *éros* vulgaire qui enflamme le jeune Felsen à l'*éros* céleste et le résumer en trois points succincts : tout d'abord, il caractérise l'amour ressenti par un homme pour une femme, mais, contrairement à l'*éros* platonicien, c'est un amour unidirectionnel, non partagé ; ensuite, il s'intéresse essentiellement au corps : « [J]e me souviens de ses hanches, de l'odeur de ses cheveux […] » (*A*, 269), et finalement, il aspire à la réalisation de l'acte sexuel : « J'ai pensé à elle, j'ai rêvé d'elle, j'ai eu envie de son corps […]. » (*A*, 269).

Il est à remarquer que la situation se présente différemment dans le cas de l'histoire d'amour entre Krystal et l'employé du pénitencier. Cette liaison représente le salut de la jeune fille, le mariage constituant l'unique moyen de dépasser sa condition. L'*éros* vulgaire est ainsi ennobli, élevé au rang d'*éros* céleste. Quelles seraient les spécificités de l'*éros* céleste tel qu'il se manifeste dans la relation entre Krystal et l'employer de la prison ? Dans ce cas précis, l'*éros* céleste caractérise la relation entre un homme et une femme, s'intéresse tout d'abord à l'âme, car « c'est en tout bien tout honneur » (*A*, 271) qu'elle se déroule, comme nous rassure le directeur de la prison, mais élude de dévoiler la vie intime, physique des personnages. Si le narrateur ne fait pas preuve d'une grande transparence en ce qui concerne le côté charnel des relations

[1] Jean-Marie Gustave Le Clézio. 2014. « Tempête ». Paris : Gallimard, p. 76. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *T*, suivi du numéro de la page.

que Krystal entretient avec ses clients, suggérant seulement l'acte sexuel – dont l'accomplissement ne peut qu'être imaginé par le lecteur[1] –, il garde le silence quant à sa nouvelle relation.

2. Il existe dans l'œuvre leclézienne plusieurs épisodes qui émanent de la *caritas* augustinienne, amour dans lequel se mêlent la bienveillance – acte de pensée –, et la bienfaisance – acte de charité proprement dit. À part d'être un amour sincère, sans hypocrisie, la charité doit être également factuelle, consistant non seulement en sentiments et en paroles, mais en gestes concrets envers les autres, un amour qui parte du cœur, mais passe par les mains (Cantalamessa 2012, 8). Nous pensons ici à la charité que montre Dodo envers l'enfant mourant, sujet auquel nous reviendrons au point suivant, mais aussi à celle qu'il manifeste envers les bonnes sœurs. S'il existe trois types de rapports possibles entre les hommes – donner, recevoir et échanger –, Dodo les expérimente tous, tour à tour. Notre intérêt portera sur l'acte de l'échange, surprenant, mais admirable :

> Quelquefois les bateaux des thoniers arrivent dans la nuit, les marins sortent les bacs de thons et ils coupent les poissons avec des hachettes, maintenant je les aide à couper les thons, et ils me donnent des billets […]. Ils me donnent aussi des tranches de thon dans du papier journal, mais moi je ne mange pas le thon […]. Je donne les tranches de thon à Sœur Simone, pour ses clodos, en échange elle me donne des fruits, des oranges, du raisin. (*A*, 305).

Cette charité du pauvre, qui « fait mentir l'axiome qu'on ne donne point quand on n'a pas » (Gérando [1824] 1989, 99), personnifiée par Dodo, représente le point d'orgue de l'amour chrétien dépeint par Le Clézio dans son œuvre.

3. « Je ne suis pas venu appeler des justes, mais des pécheurs. » (Bible, Marc 2 : 17) est le précepte biblique qui marque la rupture entre l'*Agapè* du Vieux Testament et l'*Agapè* du Nouveau Testament. Les propos d'Anders Nygren conformément auxquels l'*Agapè* serait le don inconditionnel de Dieu pour tous, résonnent tout au long de l'œuvre leclézienne, car quoi qu'ils aient fait et qui qu'ils soient, truands, lépreux ou filles de joie, ses personnages connaissent l'amour divin par l'intermédiaire de la personne de l'Autre, par sa bienveillance, suivie de sa bienfaisance.

4. La vision leclézienne de l'amour, exposée dans *Alma*, semble illustrer les propos liés à l'amour des ennemis qu'offre Ceslas Spicq dans son œuvre, *Agapè dans le Nouveau Testament*. Selon le théologien, l'*Agapè* connaît son point suprême de perfection dans l'amour des ennemis et dans le pardon. Dans *Alma*, après avoir été battu par six voyous dans le cimetière où gisent ses parents, Dodo nous enseigne la plus importante leçon d'humilité, de pardon et d'amour de charité de toute l'œuvre leclézienne : « Si tu insultes, c'est sur toi-même que tu craches. Laisse-les. Ignore-les.

[1] « [L]e pilote passait les mains dans ses cheveux, il les emmêlait avec ses doigts, et il caressait aussi sa nuque et ses épaules, avec des mouvements circulaires des doigts. Ensuite […] ils sont entrés dans la maison. » (*A*, 57).

Efface-les. Facile à faire, juste ferme les yeux, ferme la bouche, ils s'effacent dans le noir. » (*A*, 17).

5. Comme le suggère le pape Benoît XVI dans sa première lettre encyclique, l'*Éros* ne peut pas être dissocié de l'*Agapè*, les deux trouvant leur unité dans l'unique réalité de l'Amour. Le fait que les personnages lecléziens soient constamment pris entre *Éros* et *Agapè,* tiraillés entre ces deux forces apparemment contraires, témoigne de la nature humaine duale, l'écrivain mettant par cela en exergue non seulement l'impossibilité de l'homme de s'en défaire, mais aussi son devoir d'œuvrer à la réalisation de cet Amour. Si « [l]'amour vrai et intégral est une perle enfermée entre les deux coquilles que sont l'*éros* et l'*agapè*. » (Cantalamessa 2012, 12), c'est à l'homme de la découvrir et de l'honorer.

Bibliographie

Textes de référence

Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 2006. *Ourania.* Paris : Gallimard.
Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 2014. « Tempête ». Paris : Gallimard.
Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 2017. *Alma*. Paris: Gallimard.

Ouvrages critiques

Augustin. 2018 [396 ap. J.-C]. *Quatre-vingt-trois questions*. *Œuvres complètes de Saint Augustin*. Tomes I et II, traduites pour la première fois en français, sous la direction de Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx. Édition numérique. Paris : Les Belles Lettres.
Cantalamessa, Raniero. 2012. *Éros et Agapè. Les deux visages de l'amour*. Nouan-Le-Fuzelier : Éditions des Béatitudes.
Delaunay, Jean. 1994. *Visiter les prisonniers*. Paris: Fayard.
Freud, Sigmund. 2002 [1921]. *Psychologie collective et analyse du moi*. Chicoutimi : Université de Québec. Document numérisé par Gemma Paquet dans le cadre de la collection « Les Classiques des sciences sociales ».
Gérando de, Joseph-Marie. [1824] 1989. *Le Visiteur du pauvre*. Paris : Jean-Michel Place.
Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 2019. *Quinze causeries en Chine. Aventure poétique et échanges littéraires*. Paris : Gallimard.
Levinas, Emmanuel, 1991. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris : Éditions Grasset, Collection « Figures ».
Marcel, Gabriel. 1944. *Homo Viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance.* Paris : Éditions Aubier- Montaigne.
Morel, Corinne. 2004. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. Paris : L'Archipel.
Nygren, Anders. 1951. *Eros et Agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*. Traduction de Pierre Jundt, 3 tomes. Paris : Aubier.
Platon. 2007 [380 av. J.-C.]. *Le Banquet*. Traduction et présentation par Luc Brisson. Paris : Flammarion.
Pleshoyano, Alexandra. 2010. « Un chemin sans chemin. Marcher de *eros* à *agapè* », in Fabrice Blée (ed.), *La mystique démystifiée*, Québec : Novalis, p. 155-172.
Ricœur, Paul. 2008 [1990]. *Amour et justice*. Paris : Éditions Points.
Spicq, Ceslas. 1966 [1957]. *Agapè dans le Nouveau Testament. Analyse des textes*. Vol. I. Paris : Gabalda et Cie.
*** *La Sainte Bible*. 1990. Traduite d'après les textes originaux Hébreu et Grec par Louis Second. Éditions des Sociétés Bibliques. Édition revue avec références. Imprimé par A. Jongbloed, Leeuwarden, Pays Bas.

Sitographie

Benoît XVI, *La première lettre l'encyclique. Deus Caritas est*. nº 7. [En ligne]. Disponible sur : http://www.vatican.va/content/benedictxvi/fr/encyclicals/documents/hf_benxvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html . (Consulté le 13 juin 2019).

Demorand, Nicolas, « Jean-Marie Gustave Le Clézio: „J'ai commencé ce livre il y a 30 ans, en lisant les listes de baptêmes d'esclaves" ». [Émission radio] [En ligne]. Difusée le 5 octobre 2017, France Inter. Disponible sur : https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20/l-invite-de-8h20-05-octobre-2017. (Consulté le 15 juillet 2019).

Donard, Véronique, « L'érotique du divin : désir et détachement » in *L'Ésprit du temps*, « Topique », 2008/4, nº 105, p. 47-62. [En ligne]. Disponible sur: https://www.cairn.info/revue-topique-2008-4-page-47.htm. (Consulté le 13 septembre 2019).

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, « Dans la forêt des paradoxes », Discours de l'auteur à l'occasion de la cérémonie de remise du Prix Nobel de Littérature 2008. [En ligne]. Mis en ligne le 7 décembre 2008. Disponible sur : https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/. (Consulté le 15 juillet 2019).

« Le Nobel de littérature décerné au Français Jean-Marie Le Clézio » in Le Monde, publié le 09 octobre 2008. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/09/le-nobel-de-litterature-decerne-au-francais-jean-marie-le-clezio_1105151_3260.html . (Consulté le 10 juillet 2019).

Édition numérique réalisée à partir de l'essai Psychologie collective et analyse du moi. Paris : Éditions Payot, 1968. Traduction de l'Allemand par Dr. S. Jankélévitch en 1921, revue par l'auteur. Disponible sur : http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.

Schopenhauer, Arthur. 2013 [1840]. *Le fondement de la morale*. Paris : Éditions Montaigne, 1879. Traduit de l'allemand par Auguste Burdeau. Édition numérisée, adaptée et mise en page par Guy Heff pour le site www. Schopenhauer.fr. Disponible sur https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fondement-de-la-morale-ebook.html.

Monica GAROIU
(Université du Tennessee
à Chattanooga)

Intermédiarités dans *Douleur exquise* de Sophie Calle

Abstract: ***(Intermediality in Sophie Calle's* Exquisite Pain*)*** Sophie Calle's work is at the crossroads of several media, such as photography, literature, visual arts, and cinema. *Exquisite Pain* (2003), a heavily autobiographic work, juxtaposes the narrative of the author's trip to Japan in 1984, the one of her separation, as well as a collection of anonymous stories which echo the main narrative. In this study, we aim to analyze the hybridization of photography and literature in Calle's *Exquisite Pain*: if images are static, the narrative of the pain, to the contrary, turns out to be dynamic, evolving from simple captions accompanying the photographs to a real story prodigiously expressed in words. In addition, we will focus on how the two mediums rely on each other, with photography adding an emotional impact to the narrative force of writing.

Keywords*: photography*, *literature*, *photo-narrative, intermediality*, *trauma*

Résumé : L'œuvre de Sophie Calle se situe au croisement de plusieurs médias : photographie, littérature, arts plastiques et cinéma. Ouvrage fortement autobiographique, *Douleur exquise* (2003) juxtapose le récit du voyage effectué par l'auteur au Japon en 1984, celui de sa rupture ainsi qu'une collection d'histoires anonymes faisant écho au récit principal. Dans cette étude, nous nous focaliserons sur l'hybridation de la photographie et de la littérature dans *Douleur exquise* : si les images, statiques, y constatent le « ça a-été » barthésien (*La Chambre claire*), la narration de la douleur, dynamique, évolue des simples légendes accompagnant les photographies à un véritable récit que le langage exploite prodigieusement. En outre, nous nous intéresserons à la manière dont les deux médiums s'appuient l'un sur l'autre, la photographie ajoutant un impact émotionnel à la force narrative de l'écriture.

Mots-clés*: photographie*, *littérature*, *récit-photo*, *intermédiarité*, *trauma*

1. Introduction

L'œuvre de Sophie Calle – artiste plasticienne, photographe, femme de lettres et réalisatrice contemporaine – met en jeu les moments et les expériences les plus intimes de sa vie, à travers des supports tels que la photo, le texte, la filature et le film. Alliant la vérité à la fiction, la représentation au voyeurisme, l'œuvre callienne se situe aux frontières, voire au croisement de divers genres et médias. Souvent, ses livres sont doublés des installations[1] exposées dans des musées ou des galeries, ce qui ajoute une nouvelle dimension à ses travaux artistiques qui semblent bien mériter le terme d'assemblages artistiques.

Dans cet article, nous nous focaliserons notamment sur la dynamique de ces mouvements de va-et-vient entre les registres du visuel et du textuel dans *Douleur*

[1] Les installations ne font pas l'objet de notre analyse.

exquise (2003) et la démarche auctoriale mélangeant l'art, la vie quotidienne, et l'autobiographie. Un aperçu historique succinct des points de rencontre entre la littérature et la photographie précédera notre analyse de *Douleur exquise,* ayant le rôle d'aider le lecteur à mieux comprendre la place occupée par Calle dans le mouvement trans-médiatique contemporain. Si le rapport de Calle à la photo s'avère plutôt documentaire qu'esthétique, la photographie, ayant chez elle une valeur testimoniale, on se demande où se situe-t-elle relativement au texte écrit ?

2. Bref précis des rapports entre littérature et photographie

S'autoproclamant « artiste narrative », Sophie Calle fait partie des artistes qui, à partir des années 1970, utilisent la photographie et le texte afin de mettre en scène des récits autobiographiques ou plutôt autofictionnels[1] ancrés dans le quotidien, des « mythologies personnelles »[2] selon la terminologie de Roland Barthes. En outre, son œuvre s'attache également au mouvement du *Narrative Art*, initié en 1973 par le galeriste new-yorkais John Gibson lors d'une exposition *Story Art*.

D'emblée, il est nécessaire de rappeler que la photographie n'a pas toujours suscité l'intérêt des écrivains. Ne datant que de la moitié du XIXe siècle, la photographie est un art incomparablement plus jeune que la littérature dont la gloire est célébrée depuis Homère. À ses débuts, la photographie oppose la résistance des hommes de lettres provoquant le mépris ou même la peur. Baudelaire, par exemple, range la photographie parmi les « choses modernes » qu'il déteste mais dont il ne peut pas se passer. Instrument de la décadence et de la perte de l'Idéal, la photographie doit rentrer, selon le poète des *Fleurs du mal*, « dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie ou la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. » (Baudelaire, 261). Mais au fur et à mesure qu'elle se consacre comme art, les hiérarchies se déplacent et cette mise à distance commence à faire place à nombreuses collaborations. On peut ainsi citer quelques textes théoriques de base sur l'esthétique de la photographie : *Petite histoire de la photographie* (1931) de Walter Benjamin, l'essai *Sur la photographie* (1977) de Susan Sontag, *La Chambre claire. Notes sur la photographie* (1980) de Roland Barthes auquel répond *L'Image fantôme* (1981) d'Hervé Guibert, parmi d'autres. En outre, des écrivains tels que Marguerite Duras, Annie Ernaux et le même Roland Barthes accordent une place d'honneur à la description des photographies *in absentia*, telles celles du jardin d'hiver de la *Chambre claire* qui fait émerger la figure de la mère disparue, de la jeune fille sur le bac traversant le Mékong de *L'Amant* de Duras, ou bien, celles du père en bleu de travail de *La Place* (1983) ou de la sœur aînée, victime fatale de la diphtérie, de *L'Autre fille* (2011) d'Ernaux.

[1] Le terme d'autofiction est forgé par Serge Doubrovsky en 1977 pour désigner son roman *Fils*. L'autofiction se nourrit et de l'autobiographie et de la fiction, brouillant les frontières entre les deux.
[2] Voir Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

De retour au photorécit, ce genre hybride qui prend ampleur dans les dernières décennies du second millénaire, on ne saurait oublier de mentionner ses précurseurs : l'écrivain belge Georges Rodenbach qui, dans son roman *Bruges-la-morte* (1892), utilise pour la première fois la photo en littérature, suivi, quelques décennies plus tard, par André Breton qu'il inspire avec *Nadja* (1928) et *L'Amour fou* (1937). Emblème de la modernité, la photographie ne tarde pas à nourrir la littérature tout en s'insérant au cœur des textes littéraires afin de construire le sujet avec la médiation de la photo. Citons ainsi, à titre d'exemple, l'autoportrait fragmenté de Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), les livres des artistes Christian Boltanski – *Recherche de tout ce qui reste dans mon enfance* (1969) et *Saynètes comiques* (1974-75) parmi d'autres –, et de Jean Le Gac – *Les Images Bavardes* de 1973 et *Odalisques* des années 1990 –, ainsi que des ouvrages plus récents, tels que *L'usage de la photo* (2005) d'Annie Ernaux en collaboration avec Marc Marie, ou bien, *Dora Bruder* (1995) de Patrick Modiano. Dans toutes ces œuvres, la littérature et la photographie cohabitent tout en invitant à un chassé-croisé entre « le dit » et « le montré ». La question qui s'impose dans ce jeu reste la représentation, magistralement évoquée dans le tableau de René Magritte, *La Trahison des images* (1928) : si la photographie repose sur l'illusion de « mémoire intacte » (Soulage, 113) et du « ça-a-été »[1] barthésien, ceci, tel que le soutient François Soulages (113), « est une naïveté suprême ». Ainsi, bien qu'elle donne l'illusion de la vérité, la photo n'en est que la représentation.

3. Douleur exquise : analyse

Revenons donc, après ce détour, à Sophie Calle. Son œuvre s'insère naturellement dans la tradition de banalisation du quotidien des années 1970 et de création des « mythologies individuelles », oscillant entre vérité et fiction. La mythologie callienne se développe au fur et à mesure que s'écrit sa biographie. Bien qu'elle soutienne que son œuvre n'est qu'« un palliatif à ses amnésies récurrentes » (Nachtergael, 241), celle-ci entretient des rapports ambigus avec l'autobiographie, relevant plutôt de l'autofiction.

Situé au croisement de la littérature et de la photographie, Douleur exquise (2003) met en scène une rupture amoureuse placée au centre du récit. Structuré en deux volets – « Avant la douleur » et « Après la douleur » –, il documente le voyage au Japon de la narratrice-auteur-photographe, voyage qui, suite à la rupture, aboutit à la souffrance. Le lecteur plonge dès le début dans l'attente de cette « douleur exquise », annoncée déjà dans le titre et suivie de l'explication tirée du dictionnaire figurant en exergue: « douleur vive et nettement localisée » 2. Une fois la douleur déclenchée, on se situe au cœur d'une expérience de deuil personnel d'abord, puis collectif, à travers les récits de perte des interlocuteurs de Calle.

[1] Voir Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
[2] Sophie Calle, *Douleur exquise*, Paris, Actes Sud, 2003, p. 6. Désormais désigné à l'aide du sigle DE, suivi du numéro de la page.

3.1. « Avant la douleur »

Le premier volet, « Avant la douleur », représente donc un compte à rebours de quatre-vingt-douze photographies tamponnées en rouge – couleur du sang et de la violence –, numérotées du J-92 au J-1, précédé par un prologue présentant les faits :

> En 1984, le ministère des Affaires étrangères m'a accordé une bourse d'études de trois mois au Japon. Je suis partie le 25 octobre sans savoir que cette date marquait le début d'un compte à rebours de Quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable. (DE, 13)

Il y a, d'une part, le texte écrit – notes de journal, légendes accompagnant quelques-unes des photographies, lettres et récits de vie des anonymes –, et d'autre part, les photographies de documents authentiques – billets de train, visas – ainsi que celles, prises par Calle ou par des inconnus, « à la limite de l'amateurisme », représentant la narratrice, les gens rencontrés sur le trajet ou des lieux visités à travers la Russie, la Chine, le Japon et l'Inde.

Remplissant le silence créé par l'absence de l'autre, la photographie est placée au même niveau que le texte et les autres documents : ayant la valeur « constatative » du geste accompli, elle représente un compte rendu à plusieurs voix. Les lettres destinées au petit-ami, que la narratrice appelle « mon amour », évoquent, en parallèle, le récit intime de son voyage et de son angoisse, sa peur de ne pas être quittée à cause de sa longue absence.

À première vue, il s'agit d'une démarche intimiste à caractère autobiographique car elle respecte les conditions du pacte autobiographique de Lejeune : un récit rétrospectif à la première personne où il y a identité entre le narrateur, l'auteur et le personnage principal. Toutefois, si l'unité presque indissociable entre texte et image produit « l'effet de réel », la fragmentation de l'espace scriptural ainsi que le décalage temporel entre le voyage réel, effectué en 1984, et son récit, publié en 2003, posent des problèmes d'authenticité. On pourrait ainsi constater, en paraphrasant Barthes, que « [celle] qui parle (dans le récit) n'est pas [celle] qui écrit (dans la vraie vie) et [celle] qui écrit n'est pas [celle] qui est » (Molkou, 160). En outre, à un regard attentif, on découvre une multitude de signes avant-coureurs du malheur à venir ainsi que la perspective rétrospective de certaines lettres. Si on tient compte également des réactions du destinataire des lettres, le peintre néo-réaliste Martial Raysse – M. dans le récit –, qui dans Le Monde du 18 décembre 2003 conteste l'authenticité de l'histoire de Calle et l'appelle « une variété de roman-photo »1, l'on peut bien conclure que Douleur exquise se situe plutôt du côté de l'autofiction que de l'autobiographie. En outre, pour l'écrivain-diariste Hervé Guibert qui figure comme personnage dans le récit de Calle, elle représente également une « faiseuse d'histoires » (Popelard, 141).

[1] Martial Raysse, « Secret de Polichinelle », *Le Monde*, 18 décembre 2003.

3.2. Le point culminant du récit

Le moment déclencheur du trauma arrive à la fin du premier volet du récit : la journée tragique, marquée J-1 par le tampon rouge, est évoquée par le biais du télégramme qui annonce le malheur, en anglais. Celui-ci est reproduit sur la page de droite ; à gauche, en bas de page, Calle fournit la traduction en français du message : « M. ne peut vous rejoindre à Delhi en raison accident à Paris et séjour hôpital. Contactez Bob à Paris. Merci » (DE, 196). L'image finale qui sépare les deux volets de l'œuvre est celle du téléphone rouge au milieu du lit de la chambre d'hôtel où la narratrice avait reçu l'annonce tragique. En guise de légende, la page de gauche porte en bas la transcription exacte de la date et du lieu de l'événement : « 25 janvier 1985, 2 heures, chambre 261, hôtel Impérial, New Delhi » (DE, 198). Métonymie de la rupture, le téléphone rouge devient ainsi responsable de son malheur. Cette image renvoie au *punctum* de Barthes car elle est « comme une flèche » qui perce, « une blessure […] faite par un instrument pointu » – accentué même par le rouge, couleur de sang, de l'objet représenté : elle nous « point (mais aussi [nous] meurtrit, [nous] poigne) » (Barthes, 49), tout en contrastant avec *le*s autres photos banales – le *studium*, dans la terminologie barthésienne. Quant au livre, il devient dorénavant, comme le soutient Marie-Claude Gourde, un « somptueux monument funéraire construit à la mémoire de la douleur, tel un lieu de recueillement où peut enfin être déposé le souvenir exorcisé de cette perte amoureuse » (48).

3.3. « Après la douleur »

En continuant avec le second volet, intitulé « Après la douleur », arrêtons-nous sur le prologue, car tel que celui de la première partie, il apporte des éclaircissements sur la structure du récit et la méthode utilisée :

> De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? » Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale : en trois mois, j'étais guérie. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard. (DE, 202-203)

La narration de la rupture accompagnée de la photo du téléphone rouge est ainsi reprise trente-cinq fois. À part l'ancrage temporel différent, la formule qui se répète à chaque page est presque identique, ressemblant à une incantation : « il y a… [un nombre ascendant] jours, l'homme que j'aime m'a quittée. » Calle nous laisse découvrir également de nouveaux détails sur son voyage (elle était partie, apprend-on, par bravade et fierté), sur la supposée rencontre (c'était M. qui lui avait promis de la retrouver en Inde ayant réservé lui-même la chambre 261 de l'hôtel Impérial), sur les moments suivant le déclenchement de la douleur (sa tentative de contacter Bob, son père, pendant dix heures), ainsi que sur le soit-dit accident (la narratrice apprend

finalement de M. que « l'accident » n'était qu'une banale infection du doigt, un ongle incarné, un simple prétexte donc pour annuler son voyage, la vraie raison étant une autre femme).

Au fur et à mesure que les jours se succèdent, le récit de la douleur se fait progressivement schématique et bref : d'un long paragraphe il devient de quelques lignes jusqu'à disparaître tout à fait à la fin du livre, tout comme la peine de la narratrice. Les chiffres marquant le nombre de jours depuis le malheur deviennent de plus en plus pâles et le présent du verbe « aimer » se transforme en imparfait : de « l'homme que j'aime » à « l'homme que j'aimais ».

4. Le deuil amoureux

Afin de se désinvestir de sa douleur, la narratrice passe de son histoire individuelle à un chœur de voix anonymes renvoyant à une mémoire collective du deuil. Les trente-six récits émouvants de la douleur des autres – le suicide du frère, la solitude de l'enfant, la mort de la femme aimée, la peur de l'armée, parmi d'autres –, sont tous surmontés sur la page par des photographies métonymiques en rapport avec l'histoire racontée. Toutes ces tragédies ordinaires reformulées sous la plume de Calle évoquent la reprise de la même histoire : une perte douloureuse qui déclenche le travail de deuil. Si Calle temporalise sa souffrance en inscrivant son histoire dans un cadre temporel, l'appel aux récits des autres lui permet une distanciation, un renoncement à la rationalisation de l'évolution de sa rupture. Entendre leur douleur, compatir à leur peine, a comme résultat une ouverture vers autrui et l'apaisement de sa propre souffrance. En effet, Calle close le dernier fragment de son récit avec le verbe « suffire » qui marque sa décision de mettre un terme à sa souffrance, de conclure son deuil amoureux : « Il y a 98 jours, l'homme que j'aimais m'a quittée. Le 25 janvier 1985. Chambre 261. Hôtel Impérial. New Delhi. Suffit. » (DE, 274). Elle se proclame donc guérie.

En outre, la répétition du récit-source, avec ses modulations, faisant écho aux récits des autres, accomplit une fonction cathartique, réparatrice. Quoique douloureuse, car la blessure est ravivée à chaque fois, cette répétition à deux registres, narratif et visuel, indispensable à la conscientisation du trauma, réussit finalement à accomplir sa fonction thérapeutique : elle banalise la douleur, la distancie, et finalement, l'estompe. Son histoire individuelle de rupture amoureuse devient ainsi dépersonnalisée et ordinaire : « C'est l'histoire – inutile de la personnaliser, on la trouve dans tous les vaudevilles – d'un homme qui part et d'une femme qui reste. » (DE, 271).

5. Conclusion

Douleur exquise, récit de « fusion de l'intime, de la vie et de la démarche artistique » (Bertron, 21), met en œuvre des interférences génériques et médiatiques propres à la postmodernité. Ne privilégiant ni la photographie, ni l'écriture, mais leur fusion, l'auteur mobilise toutes les deux afin de s'assurer que l'une complète les limites

de l'autre. Si dans « Avant la douleur », Calle confère au texte et à l'image la même valeur « constatative », dans « Après la douleur », elle exploite notamment le pouvoir évocateur des mots sans pour autant négliger les images, prêtes à renforcer la portée émotionnelle de l'écriture. Se situant dans la lignée des « mythologies individuelles » de la fin du siècle dernier, elle inscrit, avec *Douleur exquise*, une page de son histoire autofictive dans le grand album de famille de la littérature contemporaine.

Bibliographie

Textes de références

Baudelaire, Charles. 1868. *Curiosités esthétiques : Salon 1845-1859*. Paris : Librairie Michel Lévy Frères.
Calle, Sophie. 2003. *Douleur exquise*. Paris : Éditions Actes Sud.

Ouvrages critiques

Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Éditions Gallimard.
Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
Barthes, Roland. 1995. *Roland Barthes par Roland Barthes. Paris : Seuil.*
Bertron, Juliette. 2012. « Sophie Calle, *Douleur exquise*: le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », in *Sociétés & Représentations*, vol. 33, no. 1, p. 13-23.
Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
Lemagny, Jean-Claude, André Rouillé. 1998. *Histoire de la photographie*. Paris : Larousse.
Molkou, Elizabeth. 2002. « L'autofiction, un genre nouveau? », in Henry Freeman (coord.), Beginnings in French Literature (French Literature Series, Volume XXIX, 2002), p. 155-168.
Nachtergael, Magali. 2012. *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XXe siècle*. Amsterdam : Rodopi.
Popelard, Marie-Dominique. 2010. *Les voix risquées de la confidence*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
Soulages, François. 1998. « Récit et photographie », in Claude Amey et alii (dir.), *Le Récit et les arts*. Paris : Éditions L'Harmattan.
Richard, Annie. 2007. « La famille autofictionnelle de Sophie Calle », in Marie-Claire Barnet, Edward Welch, *Affaires de Famille: The Family in Contemporary French Culture and Theory*. Amsterdam: Rodopi.

Sitographie

Barthes, Roland. « L'effet de réel » in *Communications*, n°11, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, p. 84-89. [En ligne]. 1968.
URL : <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158>.
Bricco, Elisa. « L'investissement du sujet dans le récit : la médiation de la photographie ». Compte rendu de la conférence de Jean-Bernard Vray, Gênes le 18 avril 2012 : « L'investissement du sujet par la photo ». [En ligne]. 2012. URL : <https://argec.hypotheses.org/172>.
Doré, Gabrielle. « L'écriture du deuil amoureux chez Sophie Calle : la dimension cyclique dans Douleur Exquise », in *Postures*, Dossier « Discours et poétiques de l'amour », no. 22. [En ligne]. 2015. URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/dore-22>.
Gourde, Marie-Claude. « Simulacres d'une mémoire de soi : archives, deuil et identité chez Catherine Mavrikakis et Sophie Calle », in *Mémoire de maîtrise en études littéraires*, Université du Québec à Montréal. [En ligne]. 2009. URL : <https://docplayer.fr/32930858-Universite-du-quebec-a-montreal-simulacres-d-une-memoire-de-soi-archive-deuil-et-identite-chez-sophie-calle-et-catherine-mavrikakis.html>.

Montemont, Véronique, Françoise Simonet Tenant. 2006. « Douleur exquise de Sophie Calle, un monstre tragico-ludique » in Catherine Viollet, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (coord.), *Métamorphoses du journal* personnel, de Rétif de la Bretonne à Sophie Calle. Louvant-la-Neuve : Academia Bruylant, p. 207-229. [En ligne]. 2006. URL : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/douleur-exquise-un-monstre-generique-tragico-ludique/>.

Nachtergael, Magali. « Vérité et fiction chez Sophie Calle ». [En ligne]. 2000. URL : < https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00558866>.

Eva HAVU
(Université de Helsinki)

L'emploi des formes d'adresse en français, italien et espagnol péninsulaire : correspondances et différences

Abstract: (*Forms of Address in French, Italian and Peninsular Spanish: Resemblances and Differences*) In the three examined Romance languages, the system of pronominal forms of address derives from Latin, but in each of them, it has developed in a slightly different way. The use and pragmatic function of nominal forms of address accompanying these pronouns can also vary according to the language. First, we shortly examine the diachronic development of forms of address and then focus on the speakers' own representations of their actual use. The analysis is mainly based on three types of corpora collected according to identical principles (questionnaire, dialogues in contemporary novels and films). The examined sociolinguistic variables are age, the situation of communication and the relation between the speakers. The results are analysed from a contrastive point of view.

Keywords: *address*, *pronouns*, *nominal forms*, *Romance languages*, *contrastive analysis*

Résumé : Dans les trois langues romanes examinées, le système des formes pronominales d'adresse se fonde sur un modèle latin, mais il s'est développé d'une manière un peu différente dans chacune d'entre elles. Le choix et la fonction pragmatique des formes nominales d'adresse qui les accompagnent éventuellement varient également d'après la langue en question. Nous examinerons d'abord brièvement le développement diachronique des formes d'adresse pour nous focaliser par la suite sur les représentations que les locuteurs font de leur emploi actuel. L'analyse se basera principalement sur trois types de corpus recueillis d'après des principes identiques (réponses à un questionnaire, dialogues de romans et de films contemporains), et les variables sociolinguistiques pris en compte sont l'âge, la situation de communication et le type de relation entre les locuteurs. Les résultats seront analysés d'un point de vue contrastif.

Mots-clés: *adresse*, *pronoms*, *formes nominales*, *langues romanes*, *approche contrastive*

1. Introduction

Dans les langues romanes, le système des formes d'adresse se fonde sur un modèle latin. En latin classique, le pronom d'adresse courant était celui de la deuxième personne du singulier *tu*, tandis que l'emploi de la deuxième personne du pluriel *vos,* a commencé à se répandre au quatrième siècle, au moment où l'Empire Romain se scinda en deux : l'Empire romain d'Orient (*pars orientalis*) et l'Empire romain d'Occident (*pars occidentalis*), avec chacun son empereur. Ceux-ci étaient adressés par un *vos,* qui marquait fort probablement encore une pluralité implicite, et ils référaient à eux-mêmes par un *nos,* pronom de la première personne du pluriel. L'emploi de *vos* comme forme d'adresse courtoise, sans aucune implication de pluralité, commença à se répandre dans

le monde latin, d'abord dans les classes supérieures et petit à petit également dans les classes inférieures. En se généralisant, elle perdait lentement sa valeur initiale et fut concurrencée par une nouvelle forme consistant en un titre suivi d'un verbe à la troisième personne, qui soit coexista avec *vos* seulement pendant un certain temps, soit se figea pour devenir un pronom d'adresse respectueux, comme c'est le cas en italien et en espagnol : *La vostra signoria => Lei* (italien), *Vuestra Merced => Usted* (espagnol) (« votre grâce »)[1]. Même si *Lei* est la forme de politesse courante en italien, *voi* s'emploie également dans certains contextes, surtout dans le Sud de l'Italie et plutôt par des gens d'un certain âge et dans un registre plutôt familier. Dans ces cas, on peut considérer *voi* comme un pronom d'adresse intermédiaire entre un *tu* trop familier et un *Lei* trop formel ayant, en plus, une connotation de supériorité[2]. Le pronom d'adresse utilisé se reflète également dans la désinence verbale (*tu par**s**/vous par**tez***), grâce à quoi, il peut manquer dans des contextes non marqués en italien et en espagnol (p. ex. italien : *(Tu) vieni/(Lei) viene/(voi) venite domani ?*).

Bien que, historiquement, *tu* soit plutôt réservé aux relations familières, intimes, pour marquer un lien de solidarité et *vous/Lei/Usted* aux situations formelles, pour exprimer la distance, le respect et le pouvoir[3], les systèmes d'adresse se développèrent de manières différentes dans la *Romania* et le choix du bon pronom dépend actuellement de facteurs plus fins, en partie spécifiques à une certaine langue, qu'il serait impossible de traiter d'une manière exhaustive dans le cadre de ce travail. Par conséquent, nous ne discuterons que des cas qui ressortent du corpus examiné et qui montrent des différences claires entre les trois langues examinées. Quelle que soit l'origine du pronom utilisé ou qu'il se manifeste seulement dans la désinence verbale, nous parlerons ci-dessous des pronoms V (politesse, distance, respect) et T (familiarité, intimité).

Les pronoms d'adresse peuvent être accompagnés de divers types de formes nominales d'adresse. Braun signale, entre autres, les formes suivantes, mentionnées aussi par exemple par Isosävi[4] : noms propres (prénoms, patronymes), termes de

[1] Friederike Braun, *Terms of address. Problems of patterns and usage in various languages and cultures*, Berlin/ New York/Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1988; Béatrice Coffen, *Histoire culturelle des pronoms d'adresse*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002; Eva Havu, « Forms of Address » in *The International Encyclopedia of Language and Social Interaction, Hoboken, New-Jersey,* Wiley-Blackwell, 2015; Peter Mühlhäusler, Rom Harré, *Pronouns and people: The linguistic construction of social and personal identity*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.

[2] Riikka Ala-Risku, « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un *corpus* cinematografico », in *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes/ Representaciones de las formas de tratamiento en las lenguas románicas/Rappresentazioni di forme allocutive nelle lingue romanze*, *Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki*, Tome LXXXIX, Helsinki, Société Néophilologique, 2013, p. 231.

[3] Roger Brown, Albert Gilman, « The pronouns of power and solidarity » in *Style in language*, New York, Massachusetts Institute of Technology, 1960, pp. 253–276.

[4] Friederike Braun, *Terms of address. Problems of patterns and usage in various languages and cultures, op. cit.,* pp. 7-10; Johanna Isosävi, « Bonjour, Monsieur – Bonjour, Monsieur Durand », in *Saako sinutella vai täytyykö teititellä? Tutkimuksia eurooppalaisten kielten puhuttelukäytännöistä*, Helsinki, Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2015, pp. 119-120.

parenté (*maman*), appellatifs du type *Monsieur, Madame, Mademoiselle*, titres professionnels et noms de métier/fonction (*docteur*) et termes affectifs à valeur positive, « mots doux » (*coco, chéri*) ou à valeur négative (*idiot, connard*). On pourrait encore y ajouter les appellatifs neutres tels que *spectateurs* qui signalent la fonction occupée au moment de l'interaction par la personne à laquelle on s'adresse (par exemple *chers spectateurs/auditeurs/participants*)[1]. Ces appellatifs jouent un rôle important dans les systèmes d'adresse des trois langues étudiées pour marquer différentes fonctions discursives. D'après Kerbrat-Orecchioni[2], ils possèdent les valeurs pragmatiques suivantes :

I. Ils accompagnent certains actes de langage, tels que :
- les interpellations ;
- les salutations et remerciements ;
- les requêtes.

(1) Eh! *Jeannot*! T'as rien pour moi aujourd'hui? [...] (*Le soleil des mourants*, 126, Havu & Isosävi 2010)

II. Ils s'emploient en fonction de la mécanique de la conversation (par exemple dans la distribution des tours de parole) :

(2) SEV: &y a euh: comment est-ce qu'il est compris dans les lois qu'ils ont l'intention de faire passer euh: la possibilité de la double nationalité parce que comme: *Sophie* donc t'as t'es : t'as la double nationalité toi aussi […] (CLAPI: Débat d'étudiants sur l'immigration, Havu & Isosävi 2010)

III. Ils fonctionnent au niveau relationnel dans la négociation des identités et dans la relation interpersonnelle (expression de déférence/mépris, distance/intimité, tendresse/injure, flatterie/ sarcasme, etc.)[3]

(3) *Michel et son patron* :

P : Tu sais quoi, Michel. Si tu prenais ton boulot un petit peu moins par-dessus de la jambe, j'accepterais peut-être de t'écouter. En attendant, je vais te demander de me dispenser de tes commentaires quant à ma stratégie, tu comprends ?

M : Stratégie ?

P : Parfaitement, stratégie, *Monsieur* ! Maintenant tu la fermes ! (*Les portes de la gloire*, Havu & Isosävi 2010)

[1] Eva Havu, Johanna Isosävi, « Les stratégies d'adresse dans différents types de texte » in *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Innsbruck, 3–8 septembre 2007, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 127-136.

[2] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, Paris, Éditions Armand Colin, 1992, pp. 24-25.

[3] Voir aussi Emanuel A. Schegloff, *On 'Opening Sequencing': a framing statement*, in *Everyday Language. Studies in Ethnomethodology*, New York, Irvington Publishers, INC, 1979, p. 334: « For example a term of address may be used to accomplish greeting, sanctioning, warning, pleading, involving an action or summoning ».

Les formes pronominales et nominales d'adresse peuvent être utilisées d'une manière *réciproque* (*Comment allez-**vous** **Monsieur** ? – Très bien, **Madame**. Et **vous** ?*) ou *non-réciproque* (*Bonjour **Madame**. – Bonjour*), ou bien d'une manière *symétrique* (v. ci-avant ***Monsieur/Madame***) ou asymétrique (*Qu'en penses-**tu**, [...] ? – Je ne sais pas...Qu'est-ce que **vous** en dites ?*; ***Marie**, pourriez-vous vous occuper de ce message? – Bien sûr **Monsieur***)[1].

Même si les trois langues romanes examinées distinguent les formes pronominales T/V et ont le même type de formes nominales d'adresse, leur valeur pragmatique n'est pas forcément identique, et elles ne s'emploient pas de la même manière et/ou dans les mêmes situations. Kerbrat-Orecchioni prend comme exemple le terme correspondant à *Monsieur* et constate que « alors qu'en français, il s'agit de la forme 'non marquée' en situation non familière, […], en espagnol et en italien les formes correspondantes sont nettement plus rares et donc 'plus marquées', signalant une relation plus distante et déférente. » Quant aux vrais titres, qui peuvent être considérés comme des marqueurs de hiérarchie, en francais leur emploi serait évité dans bien des contextes et même jugé ridicule en milieu académique, tandis que par exemple en italien « règne une certaine 'titlemania' » (*Professore, Avvocato, Presidente, Dottore, Direttore, Cavaliere, Onorevole*)[2].

Nous examinerons ci-dessous l'emploi des formes pronominales et nominales d'adresse dans trois langues romanes, en nous fondant surtout sur les résultats d'un projet de recherche mené à l'Université de Helsinki dans les années 2000 et auquel ont participé des chercheurs travaillant sur l'espagnol péninsulaire, le français (hexagonal) et l'italien[3]. Comme il s'agissait de comparer l'emploi les formes d'adresse dans ces trois langues sur la base de corpus établis de manière aussi identique que possible, l'équipe avait constitué un questionnaire traduit dans ces trois langues, avec deux variantes, l'une pour adultes, l'autre pour écoliers (collégiens). Pour compléter les informations fournies par les questionnaires, les chercheurs avaient recueilli un corpus littéraire (espagnol, français, italien) et un corpus cinématographique (français, italien) portant sur l'adresse dans les dialogues. Leur avantage est de présenter des situations de communication difficiles à répertorier par des corpus oraux authentiques (disputes, situations intimes…).

En plus des résultats présentés par les chercheurs individuels et publiés dans l'ouvrage *Représentation des formes d'adresse dans les langues romanes*[4], nous nous servirons, surtout pour le français, des résultats d'autres recherches menées par Havu

[1] *Cf.* Roger Brown, Albert Gilman, « The pronouns of power and solidarity », *op. cit.*

[2] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *S'adresser à autrui : Les Formes Nominales d'Adresse dans une perspective interculturelle,* Chambéry, Université de Savoie, 2014, pp. 11 et 19.

[3] Dans ce projet, il ne s'agissait pas de décrire l'usage effectif des formes d'adresse, mais l'idée que les locuteurs, romanciers et auteurs de scénarios ont de cet usage.

[4] Elina Suomela-Härmä, Juhani Härmä, Eva Havu, *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes/Representaciones de las formas de tratamiento en las lenguas románicas/Rappresentazioni di forme allocutive nelle lingue romanze*, *Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki*, Tome LXXXIX, Helsinki, Société Néophilologique, 2013.

et par Isosävi. Dans ce travail, ces données ont été regroupées d'après des critères identiques pour permettre une analyse comparative aussi uniforme que possible. Après une comparaison des formes pronominales d'adresse (chap. 2), nous examinerons brièvement leur emploi avec les formes nominales d'adresse (chap. 3).

2. Formes pronominales d'adresse

Nous discuterons d'abord l'emploi des pronoms d'adresse signalé dans les questionnaires, pour le comparer ensuite avec celui observé dans les dialogues des corpus littéraire et cinématographique.

2.1. Questionnaires

Les chercheurs participant au projet avaient fait remplir le même questionnaire (v. annexe) traduit dans les trois langues romanes dans différentes localités et par des représentants de classes d'âge différentes. Le questionnaire contenait des questions fermées et des questions ouvertes. Les premières portaient, entre autres, sur l'adresse entre membres d'une famille, amis et amis d'amis (plus jeunes, d'âge égal, plus âgés), collègues (subordonnés, supérieurs, en même position hiérarchique) et inconnus (plus jeunes, d'âge égal, plus âgés), tandis que dans les questions ouvertes, les informateurs étaient invités à donner leur point de vue sur d'éventuels autres facteurs non mentionnés dans les questions fermées ainsi que sur les cas où ils hésitaient dans le choix du pronom et sur les éventuels moyens de contourner ce problème. D'après leur âge, les informateurs étaient répartis dans les catégories suivantes[1]: générations 1906-1939 : retraités nés avant la Seconde Guerre Mondiale ; 1940-1959 : personnes participant majoritairement à la vie active et soit nées pendant la guerre, soit élevées dans l'esprit de l'après-guerre; 1960-1979 : personnes se trouvant dans la vie active ; 1980-1989 : étudiants universitaires; 1990-1999 : collégiens. Parmi les facteurs sociolinguistiques, seuls ceux portant sur l'âge, l'origine, la situation de communication (formelle/informelle...) et le type de relation entre les locuteurs ont pu être prises en considération, étant donné que, par exemple, la distribution entre les sexes dépendait des endroits où l'équipe avait réussi à faire remplir le questionnaire : si, dans les écoles, la distribution entre les deux sexes était assez égale, dans les universités, les informateurs étaient majoritairement des étudiantes en sciences humaines, donc de sexe féminin, de même que dans les centres de retraités ou les maisons de retraite où les informateurs de sexe masculin étaient rares. Parmi les générations actives (classes d'âge nées entre 1940 et 1979), les femmes étaient majoritaires s'il s'agissait d'un groupe d'infirmier(e)s, tandis que les hommes étaient en majorité parmi les ingénieurs et les médecins. Malheureusement, ces derniers ne répondaient que sporadiquement.

Le corpus de questionnaires se compose d'un total de 1798 réponses, qui se distribuent géographiquement de la manière suivante :

Espagne (667 réponses) : Cádiz, Madrid, Vigo;

[1] L'enquête a été effectuée dans les années 2002-2010.

France (550 réponses) : Limoges, Lyon, Metz, Paris, Toulouse;

Italie (581 réponses) : Cantalupa, Milan, Pesaro, Pescara, L'Aquila, Rome, Cagliari, Sassari.

Les réponses montrent des différences géographiques, non seulement entre les pays, mais aussi à l'intérieur des pays : par exemple d'après les données françaises, les locuteurs toulousains (Sud) tutoient plus que les locuteurs lyonnais, limousins ou messins, qui, de leur côté, tutoient plus que les informateurs habitant dans la région capitale ; en outre, on trouve des différences entre grandes et petites villes[1].

Nous n'avons pas la possibilité de discuter en détail les différences statistiques entre chaque ville et groupe d'informateurs dans les trois pays (les tableaux précis sont présentés dans le recueil de Suomela-Härmä *et al*. cité dans la note 11), mais avant de faire une comparaison globale résumant l'essentiel des informations données dans les questions fermées, nous montrerons, en guise d'exemple, les résultats de la question sur l'adresse entre inconnus lors d'une première rencontre.

Quand il s'agit de s'adresser à des interlocuteurs plus jeunes ou du même âge, les Espagnols nés avant 1960 sont clairement plus tutoyants que les deux autres groupes d'informateurs, tandis que les classes d'âge espagnoles et italiennes nées entre 1960 et 1979 tutoient presque autant leurs interlocuteurs. Dans les trois pays, les étudiants (1980-1989) se servent d'une manière assez similaire des pronoms d'adresse, mais les collégiens (1990-1999) français semblent tutoyer davantage que les jeunes Espagnols (côté italien, les informations nous manquent).

Première rencontre : interlocuteur du même âge ou plus jeune (%)

	906		**939**	**940**		**959**	**960**		**979**	**980**		**989**	**990**		**999**
															2
	1		3	2		1	8	7	5	2	3	7	2,5	3	
[3]	9	9	7	8	4	9	2	9	5			3	7,5	3	
/V	--[4]	--	--	--		--	--		--	--		--	--		

Quand il s'agit de s'adresser à un interlocuteur inconnu estimé plus âgé, l'Espagne est de loin le pays le plus tutoyant, quel que soit le groupe d'âge en question.

[1] Voir par exemple Eva Havu, « L'emploi des pronoms d'adresse dans sept villes francophones », in Bert Peeters, Nathalie Ramière (éds), *Tu ou Vous, l'embarras du choix*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 2009, pp. 81-98.

[2] Les données sur cette classe d'âge manquent dans les tableaux sur les informateurs italiens.

[3] La deuxième forme V en italien, *voi*, est très rare dans le corpus et n'apparaît pas dans ces données.

[4] Dans les statistiques espagnoles et italiennes ne sont pas répertoriés les cas d'hésitation ou d'alternance.

Parmi les informateurs français et italiens nés avant 1980, le tutoiement est même (presque) totalement absent.

Première rencontre : interlocuteur plus âgé (%)

	906		**939**	**940**		**959**	**960**		**979**	**980**		**989**	**990**		**999**
	9	--	--	3,5	--	--	7	--	--	9	3		7		
	1	00	00	6,5	00	00	3	8	00	1	1	3	3	9	
/V	--	--	--	--	--	--	--		--	--		--	--		

Les résultats fournis par toutes les questions fermées peuvent être résumés de la manière suivante[1] : à partir des générations 1960-1970, le tutoiement commence à se répandre dans les trois langues. Les Espagnols (surtout les Madrilènes) sont les plus tutoyants, tandis que les Français sont les plus conservateurs. Même si, pendant une certaine période, mai 1968 a eu un impact sur l'extension du tutoiement en France, les générations plus jeunes ont de nouveau adopté le modèle traditionnel. Les informateurs italiens signalent des choix qui se situent entre l'espagnol et le français, avec un peu plus de rapprochements avec ces derniers. Par exemple, en Espagne, les beaux-parents sont intégrés dans la famille nucléaire et sont tutoyés, tandis qu'en France et en Italie, ils sont souvent vouvoyés. De même, en France et en Italie, on trouve, entre enseignants et collégiens, une adresse non réciproque (enseignants : V/collégiens : T), tandis qu'on Espagne, le T l'emporte sur le V dans ces relations. Même si dans ces trois pays, un V asymétrique apparaît dans certaines situations, par exemple dans la vie professionnelle (supérieur vs. subordonné), en France et en Italie, un nouveau cas de figure est en train de se répandre, c'est-à-dire la combinaison *prénom + V* vs. *titre + V* (v. ci-dessous), qu'on peut considérer comme une forme intermédiaire entre le V et le T.

Quant aux questions ouvertes[2], elles complètent les questions fermées et révèlent bien des ressemblances entre les informateurs des trois nationalités. Dans les trois pays, les facteurs les plus courants ayant un impact sur le choix du pronom d'adresse sont les activités en commun, la situation de communication (par exemple soirée en commun : T/communication *in absentia* (téléphone) : V…), la sympathie mutuelle et l'aspect physique de l'interlocuteur ainsi que sa tenue vestimentaire. Quand il s'agit de s'adresser à un inconnu, le facteur le plus important est l'âge, que l'informateur soit espagnol, français ou italien, tandis que le facteur *sexe* joue un rôle bien moins important, surtout en Espagne. Toutefois, dans l'adresse aux inconnus, les trois groupes d'informateurs hésitent dans le choix du bon pronom d'adresse et se servent

[1] V. Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, pp. 285 ff.
[2] V. aussi Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, pp. 287 ff.

couramment de différents types de stratégies d'évitement (*On va prendre un café ? L'Égypte c'était comment ?*) ou bien demandent directement quelle serait l'adresse souhaitée par l'interlocuteur (surtout les Français). Par contre, les générations les plus anciennes n'hésitent pas (guère) : ils ont leurs principes depuis longtemps et même le droit de choisir le pronom qui leur convient le mieux, que cela plaise à l'interlocuteur ou non.

Comme le choix du bon pronom est étroitement lié à la situation de communication, il est impossible de donner des règles catégoriques. En effet, Suomela-Härmä[1] constate qu'un pronom d'adresse « peut être à la fois une arme redoutable et blessante et un outil qui contribue à gagner les faveurs de l'interlocuteur ». Par exemple le choix d'une forme inhabituelle (T au lieu de V ou vice versa) peut indiquer « toute une gamme de sentiments négatifs » (indignation, mépris, colère, antipathie, etc. ; un informateur français constate carrément que « lorsqu'on veut dévaloriser ou intimider une personne, on la tutoie »[2]. De même, certains informateurs italiens choisissent la forme V quand leur interlocuteur leur déplaît, et un Milanais signale le passage au *Lei* après une dispute irréparable. Cependant, l'alternance des pronoms peut également marquer des sentiments positifs : lors d'un séminaire de recherche à l'Université Libre de Bruxelles en 2005, Marc Wilmet, linguiste belge célèbre, avait évoqué l'alternance dans des discours entre amoureux, aspect qui ne ressort pas des réponses aux questionnaires. Par contre, le V entre amoureux apparaît dans quelques dialogues filmiques, et Johanna Isosävi[3] se demande même « s'il s'agit d'un choix artistique, ne correspondant pas à l'emploi dans la vie réelle ».

2.2. Romans et cinéma

Les pronoms d'adresse répertoriés dans les romans et films reflètent en grande partie les résultats qui se dégagent des questionnaires dans les situations sur lesquelles portaient les questions, mais comme les situations de communication et les relations interpersonnelles présentées dans ces deux corpus sont bien plus variées, une comparaison directe entre les questionnaires et ces corpus est impossible. Cependant, comme T est en général massivement présent dans les romans espagnols (*cf.* questionnaire) et que V n'apparaît que dans certains contextes spécifiques (situation formelle, adresse respectueuse envers un client)[4] (ex. 4), il semble effectivement y avoir moins de variation situationnelle qu'en français et en italien.

[1] V. aussi Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 290.
[2] Eva Havu, « L'emploi des pronoms d'adresse dans un corpus français », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.,* p. 82.
[3] Johanna Isosävi, « Les valeurs sémantiques et pragmatiques des formes d'adresse françaises dans un corpus cinématographique », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 139.
[4] Anton Granvik, « Las formas de tratamiento en diez novelas españolas contemporáneas », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 57.

(4) – No, gracias. Con el aceite basta. ¡Ah, y no *olvide* la sal! (*Paciente*, 59, Granvik 2013 : 44)

Le passage de V à T (et parfois vice versa) (ex. 5, 6) ou bien l'emploi asymétrique des pronoms (ex. 7, 8) est bien attesté dans les trois langues (situations où l'âge et/ou la position hiérarchique l'emportent sur un rapport réciproque)[1]:

(5) J'ai pris une décision tout à l'heure dans les toilettes. Ah bon ? ricana Moss [nom du personnage féminin], et peut-on savoir laquelle ? Oui dit Brighton. Paul est mort comme ça. Moi je veux continuer à vivre. Et continuer ça veut dire aimer. Ça ne peut vouloir dire que ça. Alors j'ai décidé que j'allais *vous* aimer. D'ailleurs je *t'*aime déjà. *Vous* allez me gifler ? (*Les Oubliés*, 125, Härmä 2013 : 97)

(6) « *Fammi* vedere quelle foto ». *Era passato al tu*, e non per simpatia (*Le perfezioni provvisorie*, 171, Imperato 2013 : 177)

(7) Avocat à sa cliente étrangère : T peut être une stratégie pour la mettre à l'aise.
CE : « Commissario, volevo parlare con lei! » gli disse appena si fu seduta sulla sedia degli ospiti.
A : « Sono arrivato adesso e me l'hanno detto... ma perché *hai* ricominciato a bere? » (*La loggia degli innocenti,* 331, Imperato 2013 : 186)

(8) *Un client plus âgé tutoie un vendeur/employé bien plus jeune, qui, en plus, lui pose une question un peu gênante* :
« ? *Usted* ha elegido ya un lugar para morirse ? » dije. [...] Sonrió : « *Te* refieres a un lugar de retiro », dijo, « un sitio para acabar mis dias ». (*Blancanieves*, 161-162, Granvik 2013 : 44)

L'usage non réciproque des pronoms d'adresse peut également être un signe de mépris [2] :

(9) *Un officier de police et un jeune Noir*
J.N : Je ne suis pas votre garçon.
O.P : T'as raison. (*À la place du cœur*, Isosävi 2013 : 118)

Dans quelques rares cas, le locuteur passe du tutoiement au vouvoiement. Il s'agit normalement d'un problème (colère, mécontentement) dans les rapports interpersonnels[3] (ex. 10), mais dans certains exemples cela peut même être un signe de respect (ex. 11) :

[1] Riikka Ala-Risku, « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un corpus cinematografico », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 247.
[2] Johanna Isosävi, « Les valeurs sémantiques et pragmatiques des formes d'adresse françaises dans un corpus cinématographique », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op.cit.*, p. 118.
[3] Riikka Ala-Risku, « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un corpus cinematografico », in Elina Suomela-Härmä *et al., op. cit.*, p. 243 ; Johanna Isosävi, « Les valeurs

(10*) Deux jeunes d'une vingtaine d'années, Jo et Macha*
M : Je veux que *tu* me foutes la paix.
J : *Excusez*-moi de vous avoir dérangée. (*Les trois mages*, Isosävi 2013 : 117)

(11) *Un cambrioleur au propriétaire de la maison*
C : Mais combien tu te faisais, mon petit bonhomme ? (…)
C (remarquant que le propriétaire de la maison est un jockey connu) : Ne vous en faites pas, Monsieur Lefèvre. (*Tais-toi*, Isosävi 2013 : 117)

L'adresse asymétrique entre beaux-parents et beaux-enfants est également attestée en français et en italien :

(12) Beau-fils d'une vingtaine d'années à sa belle-mère
Signora, mi crede ?
Sí. Scusami, ti credo, ma almeno una telefonata... (L'imbalsamatore, Ala-Risku 2013 : 223)

Les situations où l'un des locuteurs propose ouvertement de changer la forme V en T sont aussi présentes dans les corpus français et italien (le même *background*, collègues, famille, naissance d'une relation d'amitié ou d'amour…) :

(13) Harry et Claire, la femme de son ancien camarade d'école
H : Claire, on pourra peut-être se tutoyer ?
C : Oui, bien sûr. (Harry, un ami qui vous veut du bien, Isosävi 2013 : 115)

(14) Jérôme et son beau-père
B.P : Ça vous ennuie si je vous tutoie ?
J : Ah, mais non, y a aucun problème. C'est comme *tu* veux, Paul.
B.P : Attends, eh. De ce côté, *je préfère que tu continues à me vouvoyer*. Une question de respect, *tu* vois, hein ? (*Les portes de la gloire*, Isosävi 2013 : 115)

(15) Ciao Marco, *scusa* il ritardo della risposta, ho avuto parecchio da fare. (…)
Mi sto sparando una posa, come *avrai* capito. E come *vedi sono passata al tu*, aspettavo solo che me lo *chiedessi*. (*L' adepto*, 69, Imperato 2013 : 184)

Le changement du pronom d'adresse peut aussi être lié à la situation de communication. Dans l'exemple suivant, deux professeurs universitaires se vouvoient au travail, devant leurs étudiants (ex. 16), mais se tutoient dans des situations non formelles (ex. 17)[1] :

sémantiques et pragmatiques des formes d'adresse françaises dans un corpus cinématographique », in Elina Suomela-Härmä *et al*., *op. cit.*, p. 117.

[1] V. aussi Ciro Imperato, « L'uso delle forme allocutive in un corpus di romanzi italiani », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 182.

(16) – *Le* libero subito l'aula, professoressa Browning.
– *La* ringrazio, signor De Giovanni (*La tigre e la neve*, Ala-Risku 2013 : 240)

(17) - Dormiamo insieme stanotte ?
– Ma, Nancy… Ma che *fai* ? Entrano i ragazzi!
– Ma non *ti* piaccio proprio più ? Ho passato delle ore bellissime con te, Attilio. Perché *hai* voluto che durasse così poco ? (*La tigre e la neve*, Ala-Risku 2013 : 241)

Contrairement au corpus espagnol, dans les corpus français et italien, le narrateur ou les protagonistes font des réflexions métalinguistiques à propos de la bonne forme à choisir :

(18) Prof : Ça va pas non de s'battre comme ça ?
Élève : Pourquoi *tu* m'pousses ?
Prof : Comment ? Qu'est-c'que j'ai entendu, là ?
Élève : D'où *tu* m'pousses ?
Prof : *On tutoie pas les profs* !
Élève : *T*'as qu'à pas me pousser.
Prof : *On tutoie pas les profs*, j'ai dit. *(Entre les murs*, 113, Härmä 2013 : 99)[1]

(19) Aspettò che le dicessi di sedersi e con voce quasi priva di accento disse « grazie avvocato ». *Ero sempre in dubbio, con i clienti stranieri se usare il tu o il lei.* Molti non capiscono il lei e la conversazione diventa surreale. Dal momento in cui la donna disse «grazie avvocato» seppi subito che avrei potuto usare il lei senza alcuna preoccupazione di non essere compreso. (Carofiglio II : 36, Imperato 2013 : 176)

(20) Quando, *diventati amici, erano passati al tu, lei aveva insistito perché quel rapporto più personale rimanesse rigorosamente confinato alle loro frequentazioni fuori ufficio*, sostenendo che non si sarebbero potuti confrontare in modo professionalmente corretto se il fattore amicizia fosse entrato in gioco. E non doveva essere solo una finta per salvare le apparenze in presenza di estranei, ma una vera e propria regola di comportamento da rispettare in ogni caso. Amici fuori, colleghi e all'occorrenza nemici dentro, come imponevano i loro rispettivi ruoli. (*La loggia degli innocenti*, 77, Imperato 2013 : 181)

Dans les romans italiens, la forme *voi* au lieu de *Lei* est seulement employée par des locuteurs venant du Sud ou du Centre[2]. Dans l'exemple suivant, deux personnes originaires du Sud, l'un notaire, l'autre occupant également une position importante, s'adressent par *voi* :

[1] V. Juhani Härmä, « Tutoiement, vouvoiement et termes d'adresse dans dix romans français contemporains », in Elina Suomela-Härmä, *op. cit.*, pp. 89-108.
[2] Ciro Imperato, « L'uso delle forme allocutive in un corpus di romanzi italiani », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 193.

(21) « *Avete* fatto la cosa giusta, Cavaliere, il sangue è sangue » gli diceva il notaio Cillè. (…) « *Andate* avanti, notaio Cillè, chiudiamo l'atto. » (*Pupa di zucchero* 110 et 112, Imperato 2013 : 192)

Souvent, le locuteur utilisant *voi* est d'un certain âge, mais il peut également être plus jeune, comme dans l'exemple suivant :

(22) – Signora Teresa, – sente chiamare dall'ascensore. (…)
– *Vi siete* spaventata? – chiede il giovane, affacciandosi dalla cabina. (…)
– *Scusami*, bello, è che mi veniva una cosa, un altro poco, – dice, portandosi una mano al petto. (*Il covo di Teresa*, 98- 99, Imperato 2013 : 190)

Il peut également arriver que le supérieur s'adresse à un subordonné ou à quelqu'un occupant une position inférieure (p. ex. quelqu'un de plus jeune) par *voi,* tandis que celui-ci se sert de Lei[1] :

(23) – Biglietto, prego. (…)
– *Senta*, sono mortificato, conclude Marco dopo un po'. Non riesco a trovarlo.
– Mi dispiace, *siete* in contravvenzione. (*Il covo di Teresa,* 128, Imperato 2013 : 191)

Voi est connoté aux gens du Sud, ce qui explique le changement de *Lei* en *voi* dans un passage où le locuteur a compris avoir affaire à un *mafioso,* donc à quelqu'un venant de l'Italie méridionale[2].

Dans le corpus cinématographique italien, *voi* s'emploie presque exclusivement dans un seul film qui se situe à Agro Pontino (Lazio) et par un seul protagoniste d'environ 70 ans. Celui-ci s'adresse couramment par *voi* à ses clients et à d'autres personnes moins familières, qui se servent généralement de *Lei* (adresse asymétrique, ex. 24), mais parfois de *voi* s'ils sont d'un certain âge (ex. 25). Dans l'adresse envers des interlocuteurs occupant une position nettement supérieure, le protagoniste choisit occasionnellement *Lei*, ce qui montre l'existence d'un système d'adresse tripartite : T – V/*voi* – V/*Lei*[3] :

(24) – Vengo con *Lei*.
– Se *venite* con me, mi mettete ansia. (*L'amico di famiglia*, Ala-Risku, 232)

(25) – Dottore (…) che *vi* siete fatto sul braccio ?
– *Ditemi* tutto ! Che garanzie *offrite*? (*L'amico di famiglia*, Ala-Risku, 232)

[1] Ciro Imperato, « L'uso delle forme allocutive in un corpus di romanzi italiani », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.,* p. 191 ; *cf.* aussi Lorenzo Renzi, Laura Vanelli, in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (eds.), *Grande grammatica italiana di consultazione* III. *Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole.* Bologna: Il Mulino, 1995, p. 365.
[2] Ciro imperato, « L'uso delle forme allocutive in un corpus di romanzi italiani », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.,* p. 199.
[3] Riikka Ala-Risku, « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un corpus cinematografico », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.,* pp. 231-233.

Dans les trois langues, l'utilisation des pronoms d'adresse suit donc majoritairement les mêmes schémas, même si en espagnol T est plus courant que dans les deux autres langues. Les différences majeures se situent au niveau :

a. du concept de famille (it + fr (variation) vs esp (T)) : en italien et en français, on trouve une adresse asymétrique entre les beaux-parents et les beaux enfants, ainsi qu'entre les oncles/tantes et les neveux[1] ; les exemples, peu nombreux, d'un V entre époux, sont liés à leur situation sociale très élevée (p. ex. noblesse) ;

b. de la possibilité d'une adresse asymétrique dans d'autres situations aussi (it + fr (variation) vs esp (T)) : dans les corpus italien et français, les enseignants tutoient souvent les élèves, qui les vouvoient ;

c. du discours métalinguistique pour connaître/signaler le pronom d'adresse souhaité/accepté (it+fr vs esp) : d'après cette étude, les Espagnols semblent être plus sûrs que les autres du bon pronom d'adresse à utiliser.

3. Formes nominales d'adresse (romans, cinéma)

Ce chapitre traitera l'emploi des formes nominales d'adresse sans aborder la question de leurs fonctions pragmatiques, ce qui s'explique par le fait que cet aspect n'avait pas été examiné par tous les participants au projet. Nous nous intéresserons ici surtout aux combinaisons *forme nominale + pronom* moins évidentes, sans nous attarder sur les cas courants (*Monsieur/ Madame* (+ nom de famille) + *V*, *prénom, nom affectif* + *T*).

a. V + *prénom*

Dans les corpus français et italien apparaît l'adresse V + *prénom*. Le plus souvent, il s'agit de situations au travail où les supérieurs s'adressent à leurs subordonnés (surtout à leurs secrétaires de sexe féminin) par leur prénom, tandis que ces derniers les vouvoient en se servant de leur titre[2] :

(26) *Un médecin et sa secrétaire*
M : *Vous* accumulez les erreurs, *Anita* ! (…)
S : S'il *vous* plaît, *docteur* ! (*À la folie…pas du tout*, Isosävi 2013 : 121)

(27) *Infirmière au médecin*
I : *Dottore*, volevo solo dir*Le* che mi dispiace tanto per quello che à successo...

[1] Elina Suomela-Härmä, « Analisi dei questionari italiani », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.,* p. 143 : « Bien que, depuis la deuxième guerre mondiale, le tutoiement se soit généralisé en France entre les consanguins proches, on relève toutefois certaines exceptions : une relation asymétrique est quelquefois attestée entre oncles et tantes, d'une part, et neveux, de l'autre ; on rencontre cet emploi sporadiquement aussi entre grands-parents et petits-enfants ».

[2] Riikka Ala-Risku, « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un corpus cinematografico », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, pp. 237-238, Ciro Imperato, « L'uso delle forme allocutive in un corpus di romanzi italiani », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 185 ; *cf.* aussi Denis Guigo, 1989. « Les termes d'adresse dans un bureau parisien », in *L'Homme*, 119/ 1991, p. 54.

M : *Luciana*, *Le* posso fare una domanda ? (*Manuale d'amore*, Ala-Risku 235)

Cette forme intermédiaire, qui permet de conserver la symétrie entre les pronoms, semble être un compromis pour faire disparaître l'adresse pronominale asymétrique marquant traditionnellement des degrés de hiérarchie différents.

Dans l'adresse entre les beaux-parents et les conjoints de leurs enfants, entre certains couples d'amoureux, et entre amis d'amis, on trouve même l'adresse réciproque *V + prénom* :

(28) *Martin et Alice, la petite amie de son demi-frère*
A : Bon, *Martin*, ça ne *vous* dérange pas, ce bordel ? (…)
M : *Alice* ! *Alice* ! *Vous* l'avez (= le violon) oublié. (*Alice et Martin*, Isosävi 2013 :121)

b. T + *nom de famille*

Si V accompagné d'un patronyme est rare en français et en italien (très peu d'exemples dans les corpus), l'adresse T + *nom de famille* n'est pas exceptionnel en italien. Il apparaît par exemple dans un contexte de travail ou entre militaires : dans les romans policiers, les commissaires, qui tutoient normalement leurs collègues, les appellent par leur nom de famille:

(29) – Vogliono una richiesta scritta, altrimenti non fanno uscire nessuna carta dal loro ufficio.
– Mi sembra anche giusto, *Fanti... fa*gliela, che *ti* devo dire?» (*La loggia degli innocenti,* 84, Imperato : 186)

On la trouve également entre camarades de classe, ce qui reflète éventuellement l'appel matinal à l'école, une pratique indispensable pour distinguer les élèves ayant le même prénom. *T + nom de famille* s'emploie aussi entre amis et collègues universitaires :

(30) – *Iacovoni, Iacovoni* ! Ma non *eri* malata ? (*Caterina va in città*, Ala-Risku 214)

Les membres de la mafia se servent également parfois de cette forme d'adresse:

(31) – Funziona così, *Di Girolamo*. La gru *ti* fa scendere. Appena *tu* cominci a parlare, si ferma. (*Caterina va in città*, Ala-Risku 214)

En ce qui concerne l'espagnol, aucun exemple de ce genre n'a été signalé[1].

c. V + *prénom* + *nom de famille*

[1] Riikka Ala-Risku, « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un corpus cinematografico », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 214 ; Ciro Imperato, « L'uso delle forme allocutive in un corpus di romanzi italiani », *op. cit.*, p. 185.

Encore au début des années 1990, Kerbrat-Orecchioni constatait que la forme d'adresse *prénom+nom de famille* était d'un emploi très restreint en français[1]. Toutefois Noailly signale en 2005 que son usage est devenu courant dans les médias, sa fonction étant de poser ou de rappeler l'identité de l'interviewé[2]. Dans le corpus français examiné, cette forme d'adresse est très rare et son emploi est lié à la vérification ou à la confirmation de l'identité de l'interlocuteur. Dans les textes portant sur l'adresse en italien et en espagnol, cet emploi n'est pas signalé.

d. *Titre + prénom*

Si la combinaison précédente (*nom + patronyme*) n'est pas répertoriée dans le corpus italien, Ala-Risku signale l'adresse familière *signore/signora + prénom* : signor Pietro, signora Flora[3]. Cet emploi n'apparaît pas dans les deux autres corpus, mais Kerbrat-Orecchioni mentionne son utilisation en français, en constatant qu'il est « réservé à certaines fonctions bien particulières combinant respect et familiarité » (p.ex. *Madame Claude*, *Monsieur Paul* [Bocuse]) et elle précise dans une note en bas de page : « Curieux tout de même que *« monsieur »* + *prénom* s'emploie pour des métiers honnêtes, alors que « *madame »* + *prénom* est réservé aux entremetteuses et mères maquerelles… »[4].

e. *V + adresse affective*

La plupart des noms de tendresse sont accompagnés d'un T mais parfois, V se combine en français avec un nom précédé d'un adjectif affectif, surtout *petit* dans ce corpus ; cette combinaison peut, dans certains cas, être considéré comme condescendante[5] :

[1] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales, op. cit.,* p. 52.

[2] Michèle Noailly, « Mon cher trésor. Cher et son rôle dans l'interpellation, tant à l'oral qu'à l'écrit », in *Modèles linguistiques* XXVI (2), 2005, pp. 33-44 ; v. aussi Eva Havu, Johanna Isosävi, Hanna Lappalainen, « Les stratégies d'adresse en finnois : comparaison entre deux types de corpus oraux institutionnels », in Catherine Kerbrat-Orecchioni (éd.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse dans une perspective comparative interculturelle,* Chambéry : Publication Chambéry, 2014, pp. 303-336 ; Eva Havu, Johanna Isosävi, « Les stratégies d'adresse dans différents types de textes », in Maria Iliescu *et al.*, *op. cit.* ; Johanna Isosävi, « Les valeurs sémantiques et pragmatiques des formes d'adresse françaises dans un corpus cinématographique », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 122.

[3] Riikka Ala-Risku, « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un corpus cinematografico », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.,* p. 220.

[4] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2010, p. 9.

[5] Johanna Isosävi, « Les valeurs sémantiques et pragmatiques des formes d'adresse françaises dans un corpus cinématographique », in Elina Suomela-Härmä, *op. cit.,* p. 124 ; Michèle Noailly signale l'emploi courant de *cher* dans les formules de politesse (interactions formelles), où il est devenu neutre, mais il peut parfois avoir un sens humoristique et marquer une distance feinte, v. « Mon cher trésor. Cher et son rôle dans l'interpellation, tant à l'oral qu'à l'écrit », in *Modèles linguistiques, op. cit.,* 2005, p. X : « alors, mon cher collègue, comment se passe ce semestre sabbatique ? ».

(32) *Une belle-mère à son gendre*
B-M : Faut *vous* reprendre, mon *petit* Bertrand. (*Je reste* !, Isosävi 2013 : 125)

f. *T + adresse affective*

Même s'il n'est pas surprenant qu'une forme d'adresse affective se combine avec le tutoiement, nous signalons quelques cas typiques pour l'italien. Surtout dans les films ou romans dont la trame se situe au Sud de l'Italie, les diminutifs, comparables à des expressions affectives, sont assez courants : *Vitino* (pro Vito) entre beau-fères, *Peppino* (pro Peppe <= Giuseppe) entre amis, ou, forme plus moderne en –y, *Rosy* (pro Rosalba) entre tante at nièce. Un autre type de termes affectifs est représenté par l'apocope du prénom, du nom ou du titre ; on le trouverait surtout dans l'italien centre-méridional : *Caterì*, *Danièe*, *Giancà*, *Giovà*, *Marghì* (pro Caterina, Daniela, Giancarlo, Giovanni, Margherita). Ces formes sont utilisées (mais non exclusivement) par des jeunes et adressés à des gens du même âge et/ou à des membres de famille. Même des titres tronqués (*professò* (pro professoressa, professore)), qui se combinent normalement avec V, peuvent être accompagnés d'un T dans des situations familières où il s'agit de plaisanter et d'ironiser[1]:

(33) – *Professò*, *tu* me pare che hai la terza media, no?
– Sì. (*Mio cognato*, Ala-Risku 211)

Plusieurs termes affectifs à valeur différente peuvent s'enchaîner. Dans l'exemple suivant, le premier terme affectif nominalisé (*deficiente*) est négatif, le deuxième (*signorino*) est ironique et le troisième (*bello*) est plutôt neutre[2] :

(34) – Ma che url*i*, Carlotta?
– Ma che ne so, questo cretino qua dice gatto nero, la sfiga del gatto nero... *Deficiente*!
(…)
- Allora, *signorino*! Défilé! (gli passa davanti) Va bene? Così la sfiga me la prendo io invece che *te*.
- Mi dispiace, non sapete che giornata… Oggi va tutto di merda, scusate.
- Sì però, *bello*, fat*ti* curare, sei troppo nervoso. (*Manuale d'amore*, Ala-Risku 211)

Signalons encore l'emploi très courant de termes affectifs à valeur négative dans le corpus français (dans les deux autres corpus, ils ne sont pas discutés d'une manière aussi explicite). L'expression d'injure de loin la plus utilisée en français serait *connard*, qui apparaît dans un tiers des films examinés.

[1] Riikka Ala-Risku, « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un corpus cinematografico », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, p. 210 ; dans les deux autres langues, les diminutifs n'ont pas été examinés à part, ce qui ne veut pas dire qu'ils n'y existent pas (par exemple dans le texte de Granvik, p. 46, on trouve la forme *Bea* (<= Beatriz).

[2] Riikka Ala-Risku, « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un corpus cinematografico », in Elina Suomela-Härmä *et al.*, *op. cit.*, pp. 211-212.

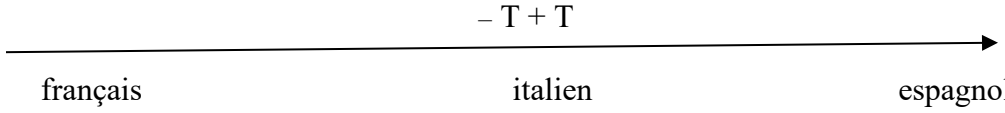
Ce bref examen des formes nominales d'adresse montre qu'elles donnent des informations supplémentaires, d'autant plus que le système des pronoms d'adresse a de plus en plus tendance à être symétrique dans les langues examinées et donc de cacher des « finesses », c'est-à-dire une partie des valeurs supplémentaires qu'ils marquaient avant.

4. Conclusion

Ce parcours rapide des formes d'adresse dans trois langues romanes nous montre un développement assez similaire : la naissance des formes T et V à partir du système latin, avec certaines différences aussi bien au niveau de la formation de V qu'à celui de leur emploi, et l'utilisation d'une large gamme de formes nominales d'adresse avec des valeurs contextuelles pas toujours identiques et montrant certaines divergences dans les combinaisons *V/T + forme nominale*. Voici les différences majeures entre les trois langues :

- français vs. italien + espagnol : forme V qui en français dérive directement de *vos*, mais qui en italien et en espagnol dérive d'une forme nominale : *usted* et *Lei* ;
- français + italien : discussions/réflexions sur la bonne forme à employer ;
- français + italien : forme intermédiaire entre V et T : *V + prénom* ;
- français + italien : adresse asymétrique par exemple entre enseignants ⇔ élèves, supérieurs ⇔ subordonnés, beaux-parents ⇔ beaux-enfants.

La distinction entre deux pronoms d'adresse, chacun avec sa fonction spécifique et marquant à l'origine des relations verticales de hiérarchie (système non réciproque : adresse asymétrique) ou horizontales de familiarité (système réciproque : adresse symétrique) a abouti à une généralisation de l'emploi réciproque et du tutoiement. L'espagnol semble s'être éloigné le plus du modèle initial, tandis que le français et l'italien gardent encore bien des traces du système asymétrique et du marquage du respect par le vouvoiement, le français l'emportant encore sur l'italien. L'axe suivant compare, d'une manière très abstraite, l'état du tutoiement dans les trois langues : si le français et l'espagnol occupent les bouts opposés, l'italien se situe entre les deux, un peu plus proche du français :



Il ne s'agit donc plus de marquer automatiquement, par le choix d'un pronom, des situations verticales et horizontales (*respect* vs. *familiarité*) mais d'exprimer ces valeurs plutôt d'après des critères situationnels ou contextuels, souvent à l'aide de la combinaison *pronom + forme nominale.*

Bibliographie

Ala-Risku, Riikka. 2013. « Tradizione e innovazione del sistema allocutivo italiano in un corpus cinematografico », in Elina Suomela-Härmä, Juhani Härmä, Eva Havu (éds), *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes.* Helsinki: Société Néophilologique, Vol. LXXXIX, pp. 201-247.

Braun, Friederike. 1988. *Terms of address. Problems of patterns and usage in various languages and cultures*. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton de Gruyter.

Brown, Roger, Albert Gilman. 1960. « The pronouns of power and solidarity », in Thomas Albert Sebeok (ed.) *Style in language*. New York: Massachusetts Institute of Technology, pp. 253-276.

Coffen, Béatrice. 2002. *Histoire culturelle des pronoms d'adresse. Vers une typologie des systèmes allocutoires dans les langues romanes*. Paris : Honoré Champion Éditeur.

Granvik, Anton. 2013. « Las formas de tratamiento en diez novelas españolas contemporáneas », in Elina Suomela-Härmä, Juhani Härmä, Eva Havu (éds), *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes.* Helsinki: Société Néophilologique, Vol. LXXXIX, pp. 27-59.

Guigo, Denis. 1991. « Les termes d'adresse dans un bureau parisien », in *L'Homme* 119, pp. 41-59.

Havu, Eva. 2009. « L'emploi des pronoms d'adresse dans sept villes francophones », in Bert Peeters, Nathalie Ramière (éds), *Tu ou Vous, l'embarras du choix*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, pp. 81-98.

Havu, Eva. 2013. « L'emploi des pronoms d'adresse dans un corpus français », in Elina Suomela-Härmä, Juhani Härmä, Eva Havu (éds), *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes.* Helsinki: Société Néophilologique, Vol. LXXXIX, pp. 69-87.

Havu, Eva. 2015. « Forms of Address », in *The International Encyclopedia of Language and Social Interaction. Hoboken.* New-Jersey : Wiley-Blackwell.

Havu, Eva, Johanna Isosävi. 2010. « Les stratégies d'adresse dans différents types de textes », in Maria Iliescu, Heidi M. Siller-Runggaldier, Paul Danleret (éds), *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Berlin: De Gruyter, pp. 127-136.

Havu, Eva, Johanna Isosävi, Hanna Lappalainen. 2014. « Les stratégies d'adresse en finnois: comparaison entre deux types de corpus oraux institutionnels », in Catherine Kerbrat-Orecchioni (éd.), *S'adresser à autrui: les formes nominales d'adresse dans une perspective comparative interculturelle.* Chambéry: Publication Chambéry, pp. 303-336.

Härmä, Juhani. 2013. « Tutoiement, vouvoiement et termes d'adresse dans dix romans français contemporains », in Elina Suomela-Härmä, Juhani Härmä, Eva Havu (éds), *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes.* Helsinki: Société Néophilologique, Vol. LXXXIX, p. 89-108.

Imperato, Ciro. 2013. « L'uso delle forme allocutive in un corpus di romanzi italiani », in Elina Suomela-Härmä, Juhani Härmä, Eva Havu (éds), *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes.* Helsinki: Société Néophilologique, Vol. LXXXIX, pp. 173-199.

Isosävi, Johanna. 2013. « Les valeurs sémantiques et pragmatiques des formes d'adresse françaises dans un corpus cinématographique », in Elina Suomela-Härmä, Juhani Härmä, Eva Havu (éds), *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes.* Helsinki: Société Néophilologique, Vol. LXXXIX, pp. 109-146.

Isosävi, Johanna. 2015. « Bonjour, Monsieur – Bonjour, Monsieur Durand », in Johanna Isosävi, Hanna Lappalainen (eds.), *Saako sinutella vai täytyykö teititellä? Tutkimuksia eurooppalaisten kielten puhuttelukäytännöistä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, p. 316-346.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1992. *Les interactions verbales.* II. Paris : Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (éd.). 2010. *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*. Chambéry: Éditions de l'Université de Savoie.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2014. *S'adresser à autrui: Les Formes Nominales d'Adresse dans une perspective interculturelle.* Chambéry : Université de Savoie.

Mühlhäusler, Peter, Rom Harré. 1990. *Pronouns and People: The Linguistic Construction of Social and Personal Identity*. Oxford: Basil Blackwell.

Noailly, Michèle. 2005. « Mon cher trésor. Cher et son rôle dans l'interpellation, tant à l'oral qu'à l'écrit », in *Modèles linguistiques* XXVI (2), pp. 33-44.

Renzi, Lorenzo, Laura Vanelli. 1995. « La deissi », in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi Anna Cardinaletti (eds.), *Grande grammatica italiana di consultazione* III. *Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole*. Bologna: Il Mulino, pp. 261-375.

Schegloff, Emanuel A. 1979. « Identification and recognition in telephone conversation openings », in George Psathas (ed.), *Everyday Language. Studies in Ethnomethodology*. New York: Irvington Publishers, pp. 23-78.

Suomela-Härmä, Elina. 2013. « Analisi dei questionari italiani », in Elina Suomela-Härmä, Juhani Härmä, Eva Havu (éds), *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes.* Helsinki: Société Néophilologique, Vol. LXXXIX, pp. 151-171.

Suomela-Härmä, Elina, Juhani Härmä, Eva Havu (éds). 2013. *Représentations des formes d'adresse dans les langues romanes.* Helsinki: Société Néophilologique, Vol. LXXXIX.

Annexe I : Questionnaire distribué aux adultes francophones

Sexe : **Année de naissance** :

Profession/occupation : **Langue maternelle** :

Encerclez la bonne réponse : *T = tu, V = vous*, si la question vous concerne si vous n'avez p.ex. pas encore de beaux-parents, n'encerclez rien). Si vous n'êtes pas sûr(e) du pronom employé, vous pouvez encercler les deux (T et V).

Comment vous adressez-vous à (Comment vous adressiez-vous à)			**Comment s'adresse(nt) à vous (Comment s'adressai(en)t à vous)**		
1. Votre mari / femme	T	V	Votre mari / femme	T	V
2. Vos parents	T	V	Vos parents	T	V
3. Vos frères et sœurs	T	V	Vos frères et sœurs	T	V
4. Vos grands-parents	T	V	Vos grands-parents	T	V
5. Vos oncles et tantes	T	V	Vos oncles et tantes	T	V
6. Votre beau-père	T	V	Votre beau-père	T	V
7. Votre belle-mère	T	V	Votre belle-mère	T	V
8.1. Vos amis			Vos amis		
a. du même âge	T	V	a. du même âge	T	V
b. plus jeunes	T	V	b. plus jeunes	T	V
c. plus âgés	T	V	b. plus âgés	T	V
8.2. Vos amis d'enfance / jeunesse que vous rencontrez aujourd'hui	T	V	Vos amis d'enfance / jeunesse qui vous rencontrent aujourd'hui	T	V
9.1. Vos collègues occupant la même position hiérarchique que vous			Vos collègues occupant la même position hiérarchique que vous		
a. du même âge	T	V	a. du même âge	T	V
b. plus jeunes	T	V	b. plus jeunes	T	V
c. plus âgés	T	V	b. plus âgés	T	V
9.2. Vos collègues hiérarchiquement supérieurs			Vos collègues hiérarchiquement supérieurs		
a. du même âge	T	V	a. du même âge	T	V
b. plus jeunes	T	V	b. plus jeunes	T	V

c. plus âgés	T	V	b. plus âgés	T	V

9.3. Vos collègues hiérarchiquement subalternes Vos collègues hiérarchiquement subalternes

a. du même âge	T	V	a. du même âge	T	V
b. plus jeunes	T	V	b. plus jeunes	T	V
c. plus âgés	T	V	b. plus âgés	T	V

10. Votre professeur que vous connaissez depuis Votre professeur qui vous connaît depuis

a. plusieurs années	T	V	a. plusieurs années	T	V
b. peu de temps	T	V	b. peu de temps	T	V

11. D'autres étudiants que vous D'autres étudiants que vous

a. connaissez	T	V	a. connaissez	T	V
b. ne connaissez pas	T	V	b. ne connaissez pas	T	V

Comment vous adressez-vous à (Comment vous adressiez-vous à)			**Comment s'adresse(nt) à vous (Comment s'adressai(en)t à vous)**		
12. Une personne que vous rencontrez pour la première fois			Une personne qui vous rencontre pour la première fois		
1. dans la rue			dans la rue		
a. du même âge	T	V	a. du même âge	T	V
b. plus jeune	T	V	b. plus jeune	T	V
c. plus âgée	T	V	c. plus âgée	T	V
2. chez des amis			chez des amis		
a. du même âge	T	V	a. du même âge	T	V
b. plus jeune	T	V	b. plus jeune	T	V
c. plus âgée	T	V	c. plus âgée	T	V
3. au travail (p.ex. client)			au travail (p.ex. client)		
a. du même âge	T	V	a. du même âge	T	V
b. plus jeune	T	V	b. plus jeune	T	V
c. plus âgée	T	V	c. plus âgée	T	V

13. Tutoyez-vous plus facilement une personne du même sexe OUI NON

13.1. Si oui, dans laquelle (lesquelles) des situations mentionnées ci-dessus ?

_____

14. Est-ce qu'il y a des facteurs autres que l'âge, le degré de connaissance, la situation hiérarchique et éventuellement le sexe de l'interlocuteur qui ont une influence sur le choix du pronom d'adresse (p. ex. le contexte (cadre professionnel / loisirs), l'aspect physique de l'interlocuteur, sympathie mutuelle...) ?

_____

15. Y a-t-il des cas où vous hésitez entre le *tu* et le *vous*. OUI NON

15. 1. Si oui, lesquels ?

_____

15.2. Si oui, comment contournez-vous le problème ?

_____

16. Comment faites-vous pour passer du vouvoiement au tutoiement ?

_____

Précisions

– Le questionnaire est destiné à toutes les classes d'âge (seuls les écoliers ont un questionnaire simplifié). Pour cette raison, les questions concernent soit la situation actuelle (**Comment vous adressez-vous à..)**, soit le passé **(Comment vous adressiez-vous à...)**.

– Questions 6 et 7 : Le *beau-père* ou la *belle-mère* peuvent être a) les parents de l'époux / épouse ou b) le nouveau conjoint de la mère/la nouvelle conjointe du père. Si vous parlez de la relation b), précisez-le en écrivant (b) dans la marge.

– Questions 9 : Préciser aux **étudiants** qu'il s'agit du travail fait en dehors du travail universitaire (banque, poste, école, café...)

– Question 10 : Quant aux **étudiants,** il s'agit de professeurs d'université. Pour les **autres groupe d'âge**, il s'agit de l'école, mais il faut demander une précision (P = école primaire, C = collège, L = lycée).

– Question 11 : Les « autres étudiants » sont ceux avec qui l'interrogé est / était dans la situation précisée dans la question 10.

Ramona MALITA
(Université de l'Ouest
de Timişoara)

'Lecture d'un tableau' pour déchiffrer les canons esthétiques du romantisme littéraire ? Interférence(s) littérature-peinture

À bon ~~entendeur~~ (sic !) regardeur, salut!

Abstract: (*'Reading a Painting' to Decipher the Aesthetic Canons of Literary of the Romanticism? Interference(s) Literature-Painting*) Our approach questions the relationship between literature and painting in the Romantic period. Thanks to Théodore Géricault's painting, *Le Radeau de La Méduse* (artist – master of Romantic art of the first half of the 19th century) we investigate the formation of the aesthetic canons of this artistic-literary current. The supports of our semiotic endeavour are the relevant considerations on the roles and functions of images, advertising or not, made by Martin Joly and Alain Joannès. The conclusion would be that a painting can be 'read', because it will always have a hidden text; it is perceptible thanks to the details that the initiated viewer knows how to see beyond the image that carries meaning. What you don't see is a thousand times more intriguing.

Keywords: *Romanticism*, *literature-painting*, *Géricault*, *Le Radeau de La Méduse*, *aesthetic canon*

Résumé : Notre démarche interroge le rapport littérature-peinture à l'époque du romantisme. Grâce au tableau de Théodore Géricault, *Le Radeau de La Méduse* (artiste et toile – maîtres de l'art romantique de la première moitié du XIXe siècle), nous investiguons la formation des canons esthétiques de ce courant artistico-littéraire. Les supports de notre entreprise sémiotique sont les considérations pertinentes sur les rôles et les fonctions des images, publicitaires ou non, faites par Martin Joly et Alain Joannès. La conclusion serait qu'un tableau peut être 'lu', car il aura toujours un texte caché, perceptible grâce aux détails que le regardeur initié sait voir au-delà de l'image porteuse de signification. Ce qui ne se voit pas est mille fois plus intrigant.

Mots-clés: *romantisme*, *littérature-peinture*, *Géricault*, *Le Radeau de La Méduse*, *canon esthétique*

1. Considérations préliminaires

La toile *Le Radeau de La Méduse* de Théodore Géricault est une image à thèse. La sémiologie explique (et confirme éventuellement) les hypothèses conformément auxquelles l'image à thèse a certainement une intention, elle est destinée à une lecture publique et, grâce à la stimulation visuelle, le sens prend naissance quand il est produit par une image a priori, par un texte a posteriori. Roland Barthes s'est penché, parmi les premiers, sur la primauté cruciale d'une image en tant que stimulus certainement plus incisif qu'un texte, dans son article, Rhétorique de l'image, publié en 1964 : « Si

l'image contient des signes, on est certain qu'en publicité ces signes sont pleins, formés en vue de la meilleure lecture : l'image publicitaire est franche ou du moins emphatique. » (Barthes 1964, 575). Dans ce cas-ci, il est question sans doute du rapport, voulu étroit et consciencieusement exploité, entre image (publicitaire) et vente (succès financier) d'un produit bien palpable, mais le mécanisme fonctionne pareillement dans le cas d'un produit intellectuel, plus abstrait donc.

Nous allons dans une 1ère partie présenter les canons esthétiques du romantisme littéraire français *via* le tableau d'un maître romantique, puis nous élargirons la perspective pour présenter ce qu'est la lecture du texte derrière la toile, démarche interdisciplinaire dont il est beaucoup question en littérature-peinture à l'heure actuelle. Métaphoriquement parlant, il s'agit de 'lire' un 'texte' peint. Par l'entremise d'un tableau, Géricault aide à surprendre, à comprendre et à apprendre les canons esthétiques du romantisme artistique. Le tableau laisse place à beaucoup d'interprétations même si elles ne sont pas accompagnées de texte.

2. Repères historiques du tableau *Le Radeau de la Méduse* et de la frégate *La Méduse*

Ce tableau[1], peint entre 1817 et 1819, fait référence à un épisode tragique de l'histoire de la marine française: le naufrage de la frégate *La Méduse* en 1816. L'artiste choisit un sujet provocateur[2] pour prouver son talent et se faire reconnaître par le grand public, puisqu'il choisit de peintre le tableau lorsque l'épisode était vif encore pour la presse et pour le public. Sur le plan politique, il s'agit d'une prise de position contre l'État monarchiste, qui a voulu étouffer l'affaire. Sur le plan artistique, il est considéré comme journalistique ; en fait, il s'agit d'une œuvre d'inspiration romantique, traitant de la vie et de la mort, de l'espoir et du désespoir, et de composition classique, les corps étant disposés de façon sculpturale. Cette œuvre est au cœur des tensions sociales, politiques et artistiques[3] auxquelles Géricault[4] participe en même temps qu'il les subit. Le tableau est présenté au *Salon* de 1819, où il fait sensation et manifeste l'émergence de la jeune école de peinture romantique.

La frégate *La Méduse* part de l'île d'Aix le 17 juin 1816 vers Sénégal (restitué à la France sous le règne de Louis XVIII en 1815), sous le commandement de Hugues

[1] Ce tableau est actuellement conservé au musée du Louvre.

[2] Géricault a soigneusement préparé la réalisation du *Radeau de la Méduse* et il en espérait beaucoup au *Salon* de 1819. L'artiste a demandé même au charpentier de la Méduse, qui comptait parmi les survivants, de reconstituer le radeau. Il a fait également des croquis de cadavres, et envisagé même que trois des survivants qui avaient publié un récit de leur aventure (le charpentier, l'ingénieur Corréard et le médecin Savigny) servent de modèles afin d'être le plus réaliste possible.

[3] À noter qu'Eugène Delacroix est le modèle du jeune homme au centre, en bas, qui a le bras gauche sur une poutre et que si plusieurs personnages ont des bandages enroulés autour des pieds, c'est que Géricault a en vain tenté de leur dessiner des pieds, comme le montre une étude du tableau aux rayons X.

[4] Un décret spécial du 12 novembre 1824 autorise l'État à acheter *Le Radeau de la Méduse* pour la somme de six mille cinq francs à Dedreux-Dorcy, l'ami le plus proche de Théodore Géricault.

Duroy de Chaumaray ; au bord de la frégate il y a le colonel Julien Schmaltz, gouverneur du Sénégal, accompagné de sa femme, Reine, et de leur fille, ainsi que des scientifiques, des soldats et des colons. L'inexpérience du commandant provoque l'échouage de *La Méduse* sur le banc d'Arguin, assez loin de la côte mauritanienne. L'évacuation est nécessaire : deux cent trente-trois passagers, dont Chaumarey, Schmaltz et sa famille, s'embarquent sur six canots et chaloupes, tandis que cent quarante-neuf marins et soldats s'entassent sur le radeau, long de vingt mètres et large de sept. Le commandant laisse les passagers du radeau livrés à leur sort, pourvus de peu de vivres. Au bout de treize jours, le radeau est repéré par le brick *Argus* ; il n'a à son bord que quinze rescapés, suspectés de cannibalisme. Au total, le naufrage a abouti à la mort de plus de cent cinquante personnes. Le commandant de Chaumaray est jugé et condamné à trois ans de prison militaire.

3. L'Image de la souffrance exploitée

Le XIXe siècle commence à bâtir une *civilisation de l'image* qui se veut une représentation analogique d'un être ou d'une chose. En essayant de définir l'image, le meilleur point de départ serait l'une de ses plus anciennes définitions, donnée par Platon (1949) : « J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux ou à la surface des corps polis et brillants et toutes les représentations de ce genre. » L'image serait ce qui se reflète « dans le miroir et tout ce qui emprunte le même processus de représentation ; on s'aperçoit que l'image serait déjà un objet second par rapport à un autre qu'elle représenterait selon certaines lois particulières. » (*ibidem*, 8). Plus proche de nos jours, Enrico Fulchignioni (1969) affirmait, en échange, que les images reconstruisant une réalité produisent des effets qui relèvent d'un langage spécifique. Pour les déchiffrer il faut connaître les éléments de base de ce langage, savoir ce qu'une image peut transmettre avec ou/ sans le secours des mots. Le tableau romantique est conçu comme une image « intentionnelle »[1] dont le but principal est d'attirer l'attention du regardeur (consommateur ou non d'image), de même que de produire un effet esthétique ; l'intention serait d'affirmer la primauté de la sensibilité et du sentiment par rapport à la voix de la raison, tandis que l'effet esthétique vise la construction de l'âme romantique et de ses traits : le repli et le double, l'imaginaire et la sensibilité.

Le philosophe français Martin Joly dans son étude *L'image et son interprétation* classifie les images en rhétoriques et médiatiques, partant de l'idée qu'on se rappelle mieux les images que les textes et cet aspect est beaucoup plus évident dans le cas des images médiatiques (Joly 2002, 161). L'auteur met ainsi en rapport les images médiatiques et ce qu'il appelle les images agentes. Les images médiatiques fixes, telles les tableaux ou les toiles, deviennent des images agentes parce qu'elles sont « des outils à fabriquer du discours » (*ibidem*). Sous cet angle, le tableau de Géricault annonce le

[1] V. Ozge Sonmez et V. Dogan Gunay, *La position du lecteur face à la publicité,* dans « Synergies Turquie » no. 3, 2010, pp. 91-103.

« discours » pour la nature, à savoir le goût et la contemplation de la nature, propres à la littérature romantique, d'où vers l'évasion imaginaire dans des coins de nature exotique, jamais vue, mais propice à la rêverie, il n'y a qu'un pas.

En ce qui concerne l'image fixe, Martin Joly fait référence à l'image liée au processus d'argumentation et il en dit qu'elle peut manipuler le public cible seulement si l'argumentation est bien construite (Joly 2002, 185-187). Les plus opérationnelles, pour notre sujet au moins, semblent être les images fixes. Selon nous, elles sont une sorte de carcasse qui, une fois enlevée, permet au lecteur de découvrir des couches superposées à des messages et à des significations multiples. L'image fixe comporte des caractéristiques spécifiques. Dans l'article « La position du lecteur face à la publicité », Ozge et Gunay (2010, 98-100) passent en revue les principaux traits des images publicitaires fixes: images à thèse, elles utilisent souvent la fonction conative parce qu'elles visent à mener le public dans une voie préétablie. Comme elles sont privées de mouvement et de son, elles doivent être 'lues'. Selon Martin Joly « […] si dans une image, il y a des personnages, on cherche les visages ; s'il y a regard, on cherche le regard. Ce pseudo face-à-face abolit l'espace de la représentation et établit un semblant de relation interpersonnelle : une relation duale. C'est un 'je' qui s'adresse à un 'vous' dans une relation de supériorité et d'injonction, souvent utilisée en publicité. » (Joly 2008, 121). Ce rapport entre les personnages désigne la 'mission' de ceux-ci dans l'ensemble du tableau du peintre français : ces porteurs de l'émotion spontanée (qui ne moralise pas) sont des ambassadeurs du beau sans but social, idéal donc, ils sont les artistes prophètes, les guides et les éclaireurs de la société : les *Poeta Vates*. Dans le tableau de Géricault, on distingue deux catégories de personnages : ceux qui sont atteints par le mal du siècle (les résignés) et ceux qui sont pleins d'espoir, désireux de lutter encore pour leur vie, les révolutionnaires donc. Les premiers ont le sentiment de l'effondrement des idéaux, les derniers sont animés par les mêmes idéaux révolutionnaires. C'est le tableau même de la génération des années 1820 qui avait deux choix :

- Les uns se mettront à l'écart d'une société dominée par argent et pouvoir politique et choisiront 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). Ce sont les génies inadaptés qui se caractérisent par une attitude de fuite.

D'autres s'emploieront à changer cette société, s'engageront dans le combat politique comme Alfonse de Lamartine ou bien Victor Hugo (par exemple dans *Les Rayons et les Ombres*). Ce sont les Titans révolutionnaires qui se caractérisent par une attitude de lutte et pour lesquels la liberté de l'acte créatif doit être totale, car ils exigent l'abolition des règles esthétiques (voir la *Préface* du drame *Cromwell* de Victor Hugo. En plus, le Romantique est babillard, discuteur et aime à politiquer.

- L'objectif d'une communication indirecte, fondée sur l'image, serait de marquer les sensibilités mémorables. Pour évoquer l'errance des damnés du radeau de

La Méduse, le peintre choisit expressément un moment proche du dénouement, mémorable donc, celui où les survivants aperçoivent le sister-ship *L'Argus* à l'horizon.

Dans son ouvrage, *Communiquer par l'image,* Alain Joannès soutient que « […] la performance d'une image dépend de cinq phénomènes qui sont en fait, des contenus : les sensations, les émotions, les informations, les associations et les résonances déclenchées dans la mémoire. » (Joannès 2005, 5-12). En ce qui concerne les *sensations*, l'auteur parle de sept types de sensations : *la taille, la proximité, la luminosité, la composition, la dynamique, la coloration et la texture*.

3.1. La taille est la première sensation que procure une image ; elle fixe un certain type de relation entre cette image et le spectateur/regardeur. Par exemple, si une image est gigantesque, elle provoque une sensation d'écrasement, mais si elle est petite, c'est le spectateur qui la domine. Au Louvre, la taille du Radeau de la Méduse écrase, tellement est énorme (491x716 cm). L'image visuelle du tableau en question incite à la réflexion : le 'bateau-espoir', à savoir l'Argus, où est-il ? Le personnage réflexif situé à droite, qu'est-ce qu'il fixe de ses yeux ? Depuis combien de temps les hommes sont morts sur le radeau ? À toutes ces questions la structure du tableau pourrait donner une ou des réponse(s). Apparemment, le tableau ne comporte aucune symétrie, mais c'est une forme (quasi)pyramidale sur une base instable (la mer). Il présente beaucoup de désordre volontaire qui s'apparente au thème, et plusieurs lignes de force, dont une principale, et deux plans (au premier plan : le radeau et au deuxième : le paysage). Le regard est entraîné par la ligne ascendante qui part du cadavre en bas à gauche, dont les jambes pendent en dehors du radeau, pour aboutir au marin qui agite un linge en direction du navire salvateur. Le mouvement représenté correspond à la réalité du fait divers historique : les rescapés du radeau sont récupérés par un navire. Le sens ascendant de la ligne marque une succession dans les sentiments qu'éprouvent les naufragés, du désespoir à l'espoir (même les nuages fort sombres, les couleurs et la lumière sur les côtés et au second plan renforcent cette idée de salut). Ce symbole est encore accentué par la gestuelle et les positions des individus sur le radeau. C'est la leçon sur les sentiments personnels que les romantiques veulent enseigner à leurs lecteurs : en fait c'est le culte du moi individuel où la subjectivité des sensations individuelles prime en défaveur de la perception du réel.

Au fur et à mesure de la conception de son tableau, Géricault a progressivement diminué la taille du bateau salvateur dans son tableau, pour n'en faire finalement qu'un tout petit point à peine suggéré, rendant le salut des hommes en détresse incertain. Si le désespoir des âmes du radeau est immense – figuré comme tel au milieu du tableau –, l'espoir d'être sauvé est réduit, car *L'Argus* est minimisé, représenté par un point, que les vagues de la mer agitée ne le rendent pas très bien visible. Donc le rapport antithétique grand-petit, espoir-désespoir proche-éloigné traduisent la préférence des romantiques pour l'antithèse, en tant que principe organisateur de la production artistique, soit-elle texte ou image.

3.2. Vient ensuite la phase de la deuxième sensation, la proximité, qui « exprime une distance conventionnellement suggérée entre le sujet et le spectateur » (Joannès

2005, 6). L'impression d'être trop près peut être ressentie comme une nuisance ou relever de la confidence. Si cela n'a pas toujours été le cas, il est maintenant admis et largement accepté d'en tenir compte et de s'y appuyer. Cela est en rapport avec la proxémique, c'est-à-dire l'organisation de l'espace, l'emplacement de l'image pouvant créer une perspective plus ou moins favorable au regardeur. L'effet de la proximité est retrouvé aussi dans le tableau de Géricault. Cette proximité lui permet de voir en détail tout ce qu'il y est exposé. On remarque chez Géricault une préoccupation permanente pour le contexte dans lequel survient l'image, il y a une proxémique très étudiée qui ouvre vers l'océan. De plus, si l'on observe les voiles du radeau, on remarque qu'elles sont gonflées par un vent qui pousse le radeau vers la gauche, c'est-à-dire à l'opposé de l'Argus, dans le sens contraire de la 'lecture'. Ce « contre-mouvement » a aussi un effet inverse à celui décrit ci-dessus, et équilibre les forces en présence dans la scène. L'espace extérieur (en mer) fort proche, avec du relief mais peu de profondeur à cause de la place importante que prend le radeau dans le tableau, masque le paysage marin du second plan. À ce stade de l'analyse, il est vraiment simple de mettre en congruité l'espace extérieur et intérieur – des personnages désespérés –, pas en opposition, et le regardeur (romantique auquel le tableau s'adresse tout d'abord) est en mesure d'accepter le fait que son identité sociale et sentimentale n'est pas basée sur un aspect unique, mais sur plusieurs, et qu'aucun n'est supérieur à l'autre. Le tableau 'raconte' ainsi, par toutes ces expressions de peur, d'angoisse, d'agonie, de crainte outre mesure, de détresse ou encore d'espoir que l'on peut lire sur les visages (peu réalistes) des personnages, l'histoire individuelle et sociale / collective autour de laquelle tourne la toile de Géricault.

L'étude de la proximité dévoile que l'on a affaire à un espace « théâtral », très composé (la ligne de force du tableau : les personnages sont disposés de manière à former une courbe qui monte vers le coin supérieur droit du tableau). Cette disposition des personnages a ceci de séduisant qu'elle donne l'impression d'être prête au mouvement, 'perceptible' dès que l'on en a compris le principe. La toile représente un moment (de l'histoire personnelle) assez agité, comme l'époque romantique (donc la macro-histoire), avec ses étapes et sous-étapes chronologiques. La scène représentée se déroule en mer, le radeau étant ballotté par les flots violents, les naufragés criant afin qu'un navire vienne les secourir, les uns pleurant la mort d'un proche, les autres agonisant. Le moment précis de l'épisode est proche du dénouement de la tragédie alors que les survivants aperçoivent l'*Argus*.

3.3. Ensuite, *la luminosité et le coloriage* renvoient aux expériences primaires du jour et de la nuit, du clair et du sombre, de leur jumelage, si cher aux artistes (écrivains y compris) romantiques. Un aspect d'une image qui provoque une sensation purement sensorielle (de lumière) est représentée par la composition qui, selon Alain Joannès, est « la représentation d'un sujet volumineux enserré dans les limites de l'image qui provoque une sensation; une composition fractionnée et chaotique oscille entre la prolifération et le grouillement; une perspective large et aérée est, au contraire, associée à l'idée d'aspiration » (Joannès 2005, 6). Une image dont les lignes de forces

sont parfaitement verticales ou horizontales dénote la stabilité, mais aussi la rigidité. Lorsque ces mêmes lignes sont obliques, le cerveau comprend « instabilité », « envol » ou « chute », qui peuvent se traduire en « essor » ou « déclin ». C'est ce que l'on appelle la dynamique de l'image fixe : c'est l'effet sur lequel mise Géricault. La palette des couleurs (du beige au noir, en passant par le brun clair et le brun foncé) obtient une atmosphère générale de tons chauds, avec des couleurs en bonne harmonie, mais dégageant une impression dramatique. La couleur dominante du tableau est le beige, et les teintes sont généralement mates. Dans ce tableau, Géricault a préféré la technique du grattage, une méthode que l'on retrouve dans certains de ses papiers huilés. Cependant, un élément se détache du tableau par sa couleur, il s'agit de l'étole rouge foncé que porte le vieillard qui tient un cadavre d'une main, en bas à gauche du tableau. C'est le plaisir du romantique de choquer, de ne pas se laisser enrégimenté dans des limites esthétiques fermées, toujours réutilisables, d'où le goût pour le mystère (et le fantastique) en plein texte à repères réalistes (à tâches nettes, si on s'exprime dans le langage des couleurs). L'écrivain romantique aime être chromatique[1], mais aime davantage relativiser les contours et découvrir la ligne esquisse, presque imperceptible, du 'système' d'autres mondes (y compris célestes).

Une image porteuse d'un message intrinsèque compte aussi sur la coloration qui « installe une atmosphère qui est déjà un message, bien avant que soient perceptibles les valeurs symboliques de chaque teinte » (Joannès 2005, 6), selon les explications du même Joannès. Une image qui comporte beaucoup de nuances de la même palette de couleur dit qu'elle est à la fois luxuriante et complexe. Ce qui implique paradoxalement appétence ou fatigue visuelle, fascination ou méfiance. Le tableau en discussion est, au premier abord, plutôt sombre[2] mais contient une ligne plus claire (le ciel jaunâtre qui apparaît derrière le radeau) et le contraste entre les deux parties n'est pas très fort car les tons appartiennent à la même gamme de couleurs. Les ombres présentes dans le tableau ont pour source un soleil marin très lumineux diffusant une lumière très jaune, mais entièrement caché par la voile du radeau. Pour ce qui est de l'esthétique littéraire romantique, on pourrait traduire cela par le plaisir de l'écrivain romantique de mélanger, à l'intérieur du même texte, des genres littéraires divers : lyrique (l'élégie, la méditation, le poème philosophique, etc.), épique (la ballade, le poème épique, la nouvelle historique, etc.) et dramatique (le drame).

3.4. Finalement *la texture*, selon l'analyse d'Alain Joannès, représente « un code qui fournit le degré de réalisme ou d'idéalisation d'une image » (Joannès 2005, 6). Au XIXe siècle on utilise comme technique la lithographie ce qui offre une texture spécifique aux images de vêtements et de peaux. Les contenus émotionnels des images sont décisifs dans la mesure où ils appellent presque toujours des sentiments. Le volume donné à la silhouette des moribonds, dans ce tableau, les nombreux haillons offrent à

[1] Le romantisme est caractérisé par des contours moins nets, plus flous que dans le néoclassicisme.

[2] Ce qui est particulièrement vrai actuellement, non seulement par le souhait de l'auteur, mais aussi à cause du mauvais vieillissement des pigments utilisés.

l'image une texture presque palpable, imbibée de sueur et ressentie comme telle sous les doigts, peut-être salée comme les vagues de la mer orageuse.

Dans le tableau de Géricault il y a du suspense. Il faut tenir compte aussi de la subjectivité du regardeur en fonction d'âge, de milieu, de caractère, de culture, de tempérament, de raffinement. Le mystère entoure cette image et le regardeur (romantique) peut s'imaginer plusieurs scénarios possibles, vu que l'imagination est son atout, il aime créer tout un arsenal de l'imaginaire à l'aide duquel il opère dans toutes les productions artistiques.

4. Le mécanisme sémiotique de l'image

Les images exercent un effet sur le lecteur ou le regardeur : qu'est-ce qui se communique grâce à ces images comme « outils » d'expression et de communication ? Le destinataire est le consommateur de l'image. La posture du destinataire est importante parce que cela mesure l'efficacité de la persuasion et de l'argumentation. Toute image est porteuse de trois 'couches' de renseignements : la première vise les informations explicites (le paysage, l'objet, le personnage, des détails spécifiques sur l'époque, etc.) ; vient ensuite des informations conventionnelles, « fondées sur le degré de vrai semblance de la représentation » (Joannès 2005, 6) ; la troisième couche vise les informations codées, cachées à la première vue : c'est au destinataire en fonction de sa culture, de sa sensibilité de les décoder. Toute image perçue devient un objet mental qui entre en relation avec d'autres objets.

Mutatis mutandis, chez Géricault, son but d'employer le tableau comme outil communicatif est bien clair : avant de peindre cette toile, le peintre a mené une enquête sur le naufrage de *La Méduse*, réunissant tous les éléments pour créer un tableau réaliste. Mais ce n'est pas ce qu'il fait. Quant à la réalité contextuelle, elle n'est pas représentée : le jour où les naufragés ont été retrouvés, la mer était calme, le ciel dégagé, or la mer est représentée très agitée. Cependant Géricault aurait eu du mal à insuffler cette tension et ce désespoir en figurant une mer belle et un ciel bleu, aussi a-t-il transformé la réalité, montrant des eaux et un ciel tourmentés et sombres. Comme effet, Géricault obtient la non-véracité : l'homme noir, au sommet de l'échafaudage, présente un dos musclé, alors qu'après douze jours de famine, les os deviennent saillants et les muscles fondent. De même, les cadavres ont une peau pâle quelque peu idéalisée, et ils ne présentent pas les marques violettes de la décomposition. Chaque personnage est bien coiffé et rasé de près. Le peintre ne cherche pas à peindre la réalité, il est en quête de monumentalité, il veut transformer son tableau de fait divers en un tableau d'Histoire, le genre le plus prestigieux au XIXe siècle[1]. Les littéraires romantiques construisent de même dans leurs textes, menant de front littérature et histoire, philosophie et théologie, cosmologie et sciences occultes, dans un tout symbiotique en essayant de dire, faire, penser tout et d'une manière monumentale. Le romantique

[1] Jules Michelet en fait en 1848 un symbole patriotique contre la restauration monarchique, considérant que Géricault a embarqué toute la société française sur le *Radeau de la Méduse*.

cherche, à travers (presque) toutes ses productions artistiques, le monumental. Qu'elle soit expressive ou communicative, on admet que « l'image constitue en effet toujours un *message pour autrui,* même lorsque cet autrui est soi-même. » (Joly 1993, 45). L'idée de déguisement, de dédoublement de la personne y est présente. C'est pourquoi il est important d'identifier le destinataire du message, mais aussi à quoi il va servir car « la fonction du message visuel est, en effet, déterminante pour la compréhension de son contenu. » (*ibidem*, 46). Géricault a peint pour ses confrères artistes romantiques, y compris les écrivains, en 's'adressant' en fait à toute la société française de ton temps.

5. Conclusion

L'image, comme message visuel composé de différents types de signes, est considérée comme un langage et, en conséquence, comme un outil d'expression et de communication. C'est le but clair, même s'il n'est pas manifeste, de Géricault dans sa toile *Le Radeau de La Méduse*. Les interactions inter-arts sont donc omniprésentes, et il semble alors difficile, sinon impossible, de faire abstraction des contextes artistiques et des cultures autres, qui sont présentes dans la société.

Nous nous sommes proposée de réfléchir par le biais de cette étude à des rayonnements transdisciplinaires que la peinture projette aux littératures et à l'esthétique romantiques, visant aussi l'interculturel, et de justifier le pourquoi de tel ou tel point de canon littéraire, langue de l'écriture, choix thématique, style artistique et originalité, tous propres au romantisme. Voici donc nos deux arguments en ce sens :

Primo : Les manifestes artistiques du romantisme sont autant peints qu'écrits, autant des textes publiés que des toiles peintes. Ce sont des voix qui se répondent en cachette, et ceci par les liaisons créées entre elles : *Le Radeau de La Méduse* de Théodore Géricault se trouve sur le même pallier d'importance pour l'art romantique que la « Préface » au drame *Cromwell* de Victor Hugo, dans le sens que l'on peut faire une 'lecture' du tableau afin de désigner les canons esthétiques du Romantisme. Nous avions fait comme hypothèse que puisque ce qui est présenté par Géricault relève davantage des canons esthétiques, et comme c'est une démarche critique assez classique à mettre en place (rapport littérature-peinture), nous allions obtenir de nombreuses nuances supplémentaires portant uniquement sur l'esthétique littéraire.

Secundo : Avec la bibliographie critique sur la sémiotique de l'image et avec notre démarche ponctuelle auprès du tableau, nous avons constaté que la 'lecture' atypique menée par nous va de soi, mais nous avons aussi pu avoir une idée de ce que peuvent faire ensemble les représentations artistiques, quelle est leur puissance dénotative (autant dans les lettres que dans les beaux-arts) pour le public regardeur, initié ou non-initié. C'est plus que ce à quoi nous nous attendions, mais là il est intéressant de remarquer que le sous-entendu 'publicitaire' a été fait pour les publics impliqués directement ou indirectement (au moins ceux qui connaissaient la catastrophe de la frégate) quand l'élément accusateur a été introduit. Aucun renvoi de Géricault n'a été fait vers des textes littéraires, mais le groupe des personnages du tableau est une 'cellule' sociale, telle un cénacle artistico-littéraire, et ils sont partis à

se forger une identité esthétique, autre par rapport au Siècle des Lumières. On veut favoriser chez le public-cible une ouverture d'esprit. Or, l'image bien dirigée, outre que suggestive, accompagnée d'un sous-entendu culturel et littéraire, s'y prête admirablement : ils s'ouvrent à la connaissance du monde et de soi, ils forcent à se reconnaitre dans sa 'communauté', devenue, le long de la première moitié du XIXe siècle de plus en plus large, jusqu'à couvrir l'Europe entière.

Bibliographie

Barthes, Roland. 1964. « Rhétorique de l'image ». In *Œuvres Complètes*. Paris : Éditions de Seuil.

Fulchignioni, Enrico. 1969. *La civilisation de l'image.* Paris : Éditions Payot.

Greimas, A.J. ; Courtès, J. 1993. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Paris : Éditions Hachette.

Hanniet, Michel. 2006. *Le Naufrage de « La Méduse ». Paroles des rescapés.* Paris : Editions L'Ancre de Marine.

Joannès, Alain. 2005. *Communiquer par l'image.* Paris : Éditions Dunod.

Joly, Martin. 2008. *L'image et les signes : approche sémiotique de l'image fixe.* Paris : Éditions Armand Colin.

Joly, Martine. 1993. *Introduction à l'analyse de l'image.* Paris : Éditions Nathan.

Platon. 1949. *La République.* Traduction de E. Chambry. Paris : Éditions Les Belles Lettres.

Salvy, Gérard-Julien. 2009. « Théodore Géricault, Le Radeau de la Méduse ». In *Cent Enigmes de la peinture*. Paris : Éditions Hazan, pp. 262-264.

Sonmez, Ozge ; Gunay, V. Dogan. 2010. « La position du lecteur face à la publicité ». In *Synergies Turquie* no. 3/2010, pp. 91-103.

Ioana MARCU
(Université de l'Ouest
de Timişoara)

Proximités et ruptures dans la littérature issue de l'immigration maghrébine

Abstract: (*Proximities and 'Incongruity' in the Literature Resulting from Maghreb Immigration*). Since the 1980s, individuals whose presence has long been ignored, the descendants of Maghrebi immigrants, have decided that the time has come to make their voices heard. Their parents, the authentic immigrants, had led a difficult life in silence, in secret. The "intrangers", having experienced precariousness, racism, difficulties in adapting to school, marginalization, stigmatization, the status of "children of immigrants", no longer want to remain silent. They are called at the beginning "beurs writers"; then, when their way of writing and illustrated problems evolve, they are included in the group of "suburban writers" or "writers at all". The descendants of harkis represent a special case: consumed by a dramatic choice, but assumed by their fathers and by the label «traitor» which goes with it, they become visible on the French literary scene only from the 2000s. This destiny which is at the same time assimilable and different from the authors of the second generation, the distinct spaces of which they claim (suburbs vs. transit camp) and their identi-language (language of the cities vs. quasi-conventional French) transformed into a literary language, these are only a few elements that explain the proximities and ruptures of a corpus born at the «periphery» of French literature. *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* (1983) by Mehdi Charef, *Boumkœur* (1999) by Rachid Djaidani, *Mon père, ce harki* (2003) by Dalila Kerchouche and *Ma part de Gaulois* (2016) by Magyd Cherfi will help us to illustrate this fragmentarism of the Maghreb immigration literature.

Keywords: *beur*, *suburbs*, *harki*, *proximities*, *ruptures*

Résumé : À partir des années 1980, des individus dont on a longtemps voulu ignorer la présence – les descendants des immigrés maghrébins – décident que le temps est venu de faire entendre leurs voix. Leurs parents, les immigrés authentiques, avaient mené une existence difficile en silence, en cachette. Les « intrangers », quant à eux, ayant connu la précarité, le racisme, les difficultés d'adaptation à l'école, la marginalisation, la stigmatisation, le statut d'« enfants d'immigrés », ne veulent plus se taire. On les appelle au début « écrivains beurs » ; ensuite, lorsque leur manière d'écrire et les problématiques illustrées évoluent, on les insère dans le groupe des écrivains « de banlieue » ou « écrivains tout court ». Les descendants de harkis représentent un cas particulier : rongés par un choix dramatique, mais assumé de leurs pères et par l'étiquette « traître » qui va avec, ils deviennent visibles sur la scène littéraire française uniquement à partir des années 2000. Ce destin à la fois assimilable et différent des auteurs de la deuxième génération, les espaces distincts dont ils se réclament (banlieue vs. camp de transit) et leur identi-langue (langue des cités vs. français quasi conventionnel) transformée en langue littéraire, voilà seulement quelques éléments qui expliquent les *proximités* et *ruptures* d'un corpus né à la « périphérie » de la littérature française. *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* (1983) de Mehdi Charef, *Boumkœur* (1999) de Rachid Djaidani, *Mon père, ce harki* (2003) de Dalila Kerchouche et *Ma part de Gaulois* (2016) de Magyd Cherfi nous aideront à illustrer ce fragmentarisme de la littérature issue de l'immigration maghrébine.

Mots-clés: *beur*, *banlieue*, *harki*, *proximités*, *ruptures*

Au premier abord, le corpus littéraire issu de l'immigration maghrébine paraît homogène. Il est le produit d'un nombre assez important d'auteurs nés dans des familles d'immigrés qui, un jour, décident que le temps est venu de prendre la parole et de dire la détresse de toute une communauté, de toute une génération. Mais, un regard plus approfondi sur cette littérature, hors norme, nous dévoile des *proximités* et des *ruptures* d'un côté entre les deux divisions de cet ensemble littéraire, à savoir la littérature issue de l'immigration « économique » et la littérature issue de l'immigration « politique »[1]; de l'autre côté entre les différentes vagues de la littérature issue de l'immigration « économique », à savoir « littérature beur » / « de la banlieue » / « littérature tout court ».

Dans notre contribution, nous nous proposons d'interroger ces *proximités* et ces *contradictions* (qui font d'ailleurs la richesse de cette littérature appréciée par certains, critiquée par d'autres) à partir d'un corpus représentatif, constitué d'œuvres littéraires qui, à l'époque de leur parution, ont joué un rôle important dans l'évolution de la littérature des intrangers – *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*[2] (1983) de Mehdi Charef, *Boumkœur*[3] (1999) de Rachid Djaidani, *Mon père, ce harki*[4] (2003) de Dalila Kerchouche et *Ma part de Gaulois*[5] (2016) de Magyd Cherfi. D'abord, nous présenterons d'une part les éléments particuliers et communs de la littérature issue de l'immigration « économique » vs. littérature des descendants de harkis et, d'autre part, les caractéristiques communes et distinctes de la littérature « beur » et de la « littérature de banlieue ». Ensuite, nous appliquerons le résultat de ces observations sur les œuvres littéraires de notre corpus.

Déracinement – legs (« silencieux et pesant »[6]) – littérature

À partir de la fin du XIXe siècle, la France devient un pays d'immigration. Au début, elle reçoit des individus issus des pays voisins (Italie, Espagne, Belgique, Suisse, Portugal) qui arrivent dans l'Hexagone à la recherche d'un employ ; les Italiens, par exemple, représentent à cette époque-là une main d'œuvre moins chère ; les Espagnols travaillent dans l'agriculture ou dans les services domestiques. Mais, différents contextes politiques (le fascisme en Italie, la « Retirada » en Espagne, le coup d'état au Portugal, la Seconde Guerre Mondiale) transforment cette émigration économique en

[1] Le noyau commun de ces deux corpus est certainement le mouvement migratoire des parents et l'héritage empoisonné qu'ils transmettent aux enfants – le statut d'(éternels) immigrés ; en revanche, l'écart est représenté par la motivation de l'immigration, l'accueil en France de la première génération d'immigrés et l'endroit où ils sont « enfermés » (voir cachés) par les autorités.

2 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (THAA), suivi du numéro de la page.

3 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (B), suivi du numéro de la page.

4 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (PH), suivi du numéro de la page.

5 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (MPG), suivi du numéro de la page.

[6] Voir Séloua El-Khattabi, *Exils, langues et générations : psychopathologie des inventions subjectives. Pour une clinique du lien social contemporain*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2012, p. 186.

une émigration politique ; des intellectuels, des artistes ou tout simplement des gens ordinaires fuient leurs pays pour s'établir en France où ils participent au développement du pays, à sa vie culturelle et politique.

Ce schéma « immigration économique et/ou immigration politique » se reproduit dans le cas des personnes issues de l'Afrique du Nord, qui, contrairement aux immigrés originaires des pays européens, ont droit à un accueil plutôt défavorable, voire hostile. Si « après sa conquête en 1830, l'Algérie devient une terre… d'accueil pour des centaines de milliers d'Européens »[1], vers la fin du XIXe siècle elle commence à perdre peu à peu une partie de sa propre population; des hommes (notamment kabyles) se voient obligés de quitter le pays à cause de la pauvreté et de partir à la recherche d'un emploi afin de subvenir aux besoins de leurs familles restées au bled[2]. Jeunes, célibataires, ces individus, qui ont choisi la France comme terre d'immigration, n'y restent pas pour longtemps ; après quelques mois, ils retournent chez eux, et d'autres personnes viennent les remplacer dans l'Hexagone. Le mouvement migratoire connaît pourtant des hauts et des bas. Interrompu pendant la Seconde Guerre Mondiale (Pascal Priestley, *ibid.*), il reprend pendant la Guerre d'Algérie et notamment après les Indépendances, les Maghrébins devenant « après les Espagnols et les Portugais les figures emblématiques de l'immigré, souvent logé dans des foyers ouvriers »3. Malgré le rêve inaltérable du retour définitif au bled, les immigrés font venir leurs familles en Hexagone où vont naître les « enfants de France »[4]. Ces familles sont installées à la périphérie des grandes villes, dans des « bidonvilles », « subissant [ainsi] une double marginalité, ethnique et spatiale »[5]. « Insalubre[s] », « dangereux pour la santé de ceux qui habitent », ces « taudis » « marque[nt] négativement »[6] les immigrés maghrébins et leurs descendants[7]. Lors de la crise des logements des années 1960, l'État français décide de construire de grands ensembles afin d'y loger les familles aux revenus modestes, en particulier les familles d'immigrés. C'est notamment ici que vont se faire remarquer ceux que l'on apparente communément à la « deuxième génération » d'immigrés. C'est à partir de cet espace stigmatisant, lieu « d'exclusion » et « de

[1] Pascal Priestley, « La France, une suite de vagues migratoires », 10 septembre 2015 [En ligne]. 2015. URL: https://information.tv5monde.com/info/la-france-une-suite-de-vagues-migratoires-52917

[2] Ajoutons que, pendant la première guerre mondiale, ces individus « français » sont recrutés par l'Armée française : « La Grande guerre, une fois encore, bouleverse la donne. 100 000 travailleurs algériens sont recrutés de 1914 à 1918 et 175 000 soldats coloniaux maghrébins. Beaucoup ne reviendront pas et c'est en hommage aux 70 000 morts musulmans pour la France qu'est mise en chantier, en 1920, la Mosquée de Paris. La majorité des survivants sont renvoyés alors chez eux. Une partie reste. » (Pascal Priestley, *ibid.*)

[3] Pascal Priestley, *ibid.*

[4] Abdelmalek Sayad, « Les enfants illégitimes », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 25, janvier, « Le pouvoir des mots »,1979, p. 68.

[5] Yvan Gastaut, « Les bidonvilles, lieux d'exclusion et de marginalité en France durant les trente glorieuses », in *Cahiers de la Méditerranée*, nº 69, 2004 [En ligne].
URL: https://journals.openedition.org/cdlm/829

[6] Yvan Gastaut, *ibid.*

[7] Dans son roman *Le Thé au Harem d'Archi Ahmed*, Mehdi Charef dépeint justement la vie dans un tel endroit inhospitalier – le bidonville de Nanterre dans les années 1960 et 1970.

marginalité »[1], scène de plusieurs violences policières envers des jeunes issus de l'immigration maghrébine[2], que va naître en 1983 La Marche pour l'égalité et contre le racisme, généralement appelée La Marche des Beurs ; cet « événement historique » et « fondateur »[3] marque d'ailleurs « l'apparition des enfants d'immigrés postcoloniaux dans l'espace public français »[4]. C'est également de cet espace qu'à partir de 1983 des individus « étrangers du dedans » vont pénétrer sur la scène littéraire française; Français « d'origine étrangère », nés dans un non-lieu, les écrivains beurs prennent la parole pour dire tout le mal-être de leurs parents – la première génération d'immigrés, condamnée au silence et à l'obscurité –, de leurs proches, pour dire aussi leur propre souffrance déterminée par leur existence « entre-les-deux », ni pleinement « Français », ni totalement « Maghrébins », des personnes à une identité floue, à la recherche d'une place convenable dans la société française et, souvent, dans leur propre communauté. Ces auteurs racontent aussi un espace qui leur appartient de plein droit – la banlieue (intra ou extra muros) –, qu'ils connaissent en profondeur, qu'ils parcourent dans tous les sens ; ils en font un « point focal »[5] de leurs œuvres littéraires, voire un personnage à part entière. « Écrivains auteurs de leurs villes »[6], ils rendent compte dans

[1] Yvan Gastaut, *ibid.*

[2] Selon Abdellali Hajjat, « les origines de la Marche doivent être situées dans les événements des Minguettes de l'été 1981 et de mars-avril 1983. Cette ZUP […] emblématique de la banlieue lyonnaise constitue un véritable laboratoire où les relations entre la classe ouvrière stabilisée (ouvriers professionnels et employés) et la classe ouvrière précarisée (ouvriers spécialisés et jeunes chômeurs) se détériorent progressivement durant les années 1970. Dans un contexte de crise économique et de montée du chômage des jeunes, l'exacerbation des tensions sociales est le résultat d'un processus social complexe lié aux modalités de peuplement des immeubles, au phénomène de mobilité résidentielle, à la politique discriminatoire d'attribution des logements sociaux, à la logique de ségrégation sociale et ethnique et à la crise d'encadrement de la jeunesse ouvrière. […] Durant l'été 1981, des centaines de jeunes défient la police et participent à une rébellion urbaine devenue le symbole de la "crise des banlieues". Le 21 mars, une deuxième rébellion rassemble des centaines d'habitants du quartier Monmousseau, jeunes et mères de famille, pour dénoncer les déviances policières violentes » (« Retour sur la *Marche pour l'égalité et contre le racisme* », in *Hommes & migrations*, nº 1304, 2013, 152).

[3] Mogniss H. Abdallah, « La Marche pour l'égalité et contre le racisme, un événement historique ou un coup médiatique? », in *Hommes & migrations*, nº 1304, 2013, p. 162.

[4] Abdellali Hajjat, *ibid.*, p. 151. On y retrouve tout une « galerie de personnalités aux trajectoires variées et parfois sinusoïdales qui ont fait et continuent, pour certains, d'écrire cette histoire : Djamel Attalah, Mogniss Abdallah, Farida Belghoul, Djida Tazdaït, Kaïssa Titous, Malek Boutih, Loubna Méliane, Mohamed Mechmache, Faouzi Lamdaoui, Alima Boumediene-Thiery ou des plus jeunes dans la carrière comme Wahiba Zedouti (élue municipale à Saint-Ouen), Kamel Hamza (conseiller municipal à La Courneuve), Nassurdine Haidari (maire adjoint de Marseille) et bien d'autres » (Mustapha Harzoune, « La longue marche des Beurs pour l'égalité », compte-rendu [En ligne]. s.d. URL: https://www.histoire-immigration.fr/la-longue-marche-des-beurs-pour-l-egalite). Farida Belghoul se remarque non seulement sur le plan associatif, mais également sur le plan littéraire; elle publie en 1986 le roman *Georgette*, considéré le chef-d'œuvre de la littérature beur.

[5] Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017 [En ligne]. URL: https://books.openedition.org/psn/2038?lang=fr

[6] Syntagme emprunté à Juliette Vion-Dury (dir.), *L'écrivain auteur de sa ville*, Limoges, Presses Universitaire Limoges, 2001.

leurs productions romanesques « du spectacle de la (*beur*)ville, des parcours (sub)urbains et des pluri-chocs qui en découlent le plus souvent »[1].

À la différence des individus maghrébins ayant choisi de quitter leur bled pour des raisons économiques et de s'installer (plus ou moins durablement) en France, les harkis, anciens supplétifs de l'armée française pendant la Guerre d'Algérie, gagnent l'Hexagone afin de se mettre à l'abri et de commencer une nouvelle vie. Ayant choisi pour différentes raisons de combattre aux côtés de la France pendant la guerre d'indépendance (manque d'argent, amour pour la France, raisons plus intimes, etc.), ils sont en danger dans leur propre pays après la signature des Accords d'Évian (18 mars 1962). Considérés comme des « traîtres », ils sont pourchassés par l'Armée de Libération nationale (le bras armé du Front de Libération nationale) et même par leurs compatriotes. Ils doivent donc fuir, se réfugier en France. Mais, les autorités françaises leur tournent le dos et abandonnent en Algérie un nombre important d'anciens supplétifs. Selon André Larané, « 93 000 [harkis] ont pu gagner la France. Mais on estime que 50 000 autres, [empêchés] de partir, ont payé de leur vie leur engagement au côté de l'ancienne puissance coloniale, victimes de vengeances locales ou d'une justice expéditive. Les autres ont pu se réinsérer vaille que vaille dans l'Algérie indépendante »[2]. Ceux qui parviennent à s'échapper d'abord à l'aide des cadres français « désobéissant aux ordres reçus [et] facilit[ant] le transfert de leurs anciens subordonnés vers la métropole »[3] et, par la suite, grâce à la décision du gouvernement français d'« ordonne[r] à la mi-juin l'évacuation dans l'urgence de dizaines de milliers d'ex-supplétifs et de leurs familles »[4], ne se trouvent qu'au début d'un long chemin fait d'injustice, d'humiliation, de souffrance, de silence. Si les immigrés économiques avaient été plus au moins « acceptés » par la société française car ils œuvraient à la reconstruction et au développement du pays et qu'ils eussent été installés à la périphérie des grandes villes (c'est vrai, dans des logements insalubres) sans être privés de la liberté de mouvement, les harkis sont enfermés dans des camps de transit qu'ils quittent uniquement pour être transférés dans un autre endroit ou pour aller accomplir les travaux les plus durs. Bourg-Lastic, Rivesaltes, Bagnols-les-Bains, Rousillon-en Morvan, Bias, etc., voilà quelques exemples de ces « immenses prisons » (PH, 136) où l'on a entassé ces individus que la France ne voulait pas, « isolés de la population française et privés de droits […], cantonnés derrières les grillages et installés dans des baraques insalubres […], lutt[ant] contre le froid, la faim, l'enfermement, la peur des représailles du FLN, la folie qui les guette, l'assimilation forcée, le harcèlement moral

[1] Ioana Marcu, « Les (faux) parcours et les (vrais) pluri-chocs dans le roman urbain "intranger" », in Christina Horvath et Louis Hervé Ngafomo (dir.), *Urbatextualité et identité(s) dans les littératures française et francophone des XXe XXIe siècles*, Montréal, éds. Hashtag, 2020 (à paraître).

[2] André Larané, « Guerre d'Algérie. Le drame harki », 2018 [En ligne].
URL: https://www.herodote.net/Guerre_d_algerie-synthese-2151.php. Les chiffres avancés diffèrent cependant d'un chercheur à un autre. On estime en général que le nombre des harkis restés au bled, victimes de représailles meurtrières, est d'environ 55.000 et 80.000 personnes.

[3] Frédéric Médard, « Harkis: entre mémoire et oubli », in *Inflexions*, vol. I, n° 34, 2017, p. 141.

[4] Frédéric Médard, *ibid.*, p. 141.

des chefs de camp » (PH, 15). Les conditions de vie y sont inhumaines. C'est ici que va voir le jour la génération des descendants de harkis. Ces personnes « né[es] dans le défaut »[1] ont du mal à accepter cette identité *harkie* qui rime, pour certains, avec « trahison », d'où un silence plus long que celui des individus issus des familles d'immigrés « économiques ». Dalila Kerchouche, journaliste et écrivaine, née en 1973 dans un camp de harkis du Sud-Ouest de la France, explique dans son roman-témoignage *Mon père, ce harki*:

> J'ai longtemps cru que mon père était un traître. Harki, pour moi, valait la pire des infamies. Adolescente, je le lui ai souvent reproché […] avec une violence verbale qui me fait mal aujourd'hui. Il me regardait tristement, en hochant la tête, sans répondre, sans me contredire. Pourquoi ne réagissait-il pas ? Quelle histoire a fait de mon père cet homme soumis et résigné, incapable de se défendre ? À l'école, mes copines, des filles d'immigrés, se pavanaient devant moi, si fières de leurs pères moudjaidin (combattant du FLN) que je mourais de honte de parler du mien. (PH, 24).

Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990 que les descendants de harkis deviennent visibles par des prises de paroles ou par la création des associations. Une bonne dizaine d'années plus tard, en 2003, sont publiées les premières œuvres fictionnelles écrites par des enfants des anciens supplétifs algériens. Pour Dalila Kerchouche (*Mon père, ce harki*), Fatima Besnaci-Lancou (*Fille de harki*) ou Hadjila Kemoum (*Mohand, ce harki*)[2], l'écriture acquiert des valeurs symboliques ; elle légitime la réhabilitation d'un « lieu du hors-lieu »[3] – le camp de transit –, d'un être accablé par le deuil – le père ; elle permet également de faire « surgir [d]es voix des disparus, [d]es mémoires des corps, [d]es non-dits »[4]. Ces écrivaines, qui ont réussi à un certain moment à quitter les camps de transit[5], reviennent dans leurs œuvres littéraires sur ces non-lieux où elles ont passé leur enfance et leur adolescence. Elles y retracent le parcours épuisant de leurs familles, de leurs proches, de tout un groupe d'individus privés de droits, qui ont fui une calamité seulement pour être confrontés à une autre adversité. Elles y dévoilent le trauma de leurs pères silencieux, préoccupés de ne pas transmettre aux enfants un passé violent. Selon Saloua El-Khattabi, « le lieu de l'écriture devient alors un cimetière où le Nom du Père puisse s'écrire en toutes lettres et accueillir le recueillement des

[1] Martine Hovanessian, *Traversées de lieux exilés : recoudre les fragments*, Mémoire pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris-Diderot-Paris VII, 2009, p. 22.
[2] On pourrait ajouter Zahia Rahmani, née en Algérie en 1962 et arrivée en France en 1967 dont le père harki a passé cinq ans dans des camps en Algérie avant de s'évader et de partir pour la France.
[3] Martine Hovanessian, *ibid.*, p. 24.
[4] Idem, *ibid*.
[5] Dalila Kerchouche est née en 1973 dans le camp de Bias, « le camp de harkis le plus terrible en France » (PH, 129), qu'elle quitte avec sa famille une année plus tard. Née en 1954 en Algérie, Fatima Besnaci-Lancou arrive en France en 1962 et passe quinze ans dans des camps de transit (Rivesaltes, Bourg-Lastic, Mouans-Sartoux).

descendants »[1]. Kerchouche, Besnaci-Lancou et Kemoum donnent également la parole aux descendants de harkis, ces « victime[s] par transmission »[2] qui sont parfois dans « l'impossibilité de se représenter la condition de relégation de leur famille, puisque son lieu de référence n'existe plus nulle part et ne s'inscrit pas comme ayant jamais existé dans ce monde-ci où, eux, sont pourtant nés »[3].

Émanant d'un même triptyque « déplacement-déracinement-legs accablant et constitutif – non-lieu » et représentant des prises de parole d'un groupe d'individus marginalisés et stigmatisés, condamnés au silence et à l'invisibilité, les deux manifestations de la littérature de la deuxième génération – la littérature issue de l'immigration maghrébine « économique » et la littérature des descendants de harkis – se démarquent donc par l'espace qu'elles mettent à l'honneur (la cité vs. le camp de transit), par les personnages auxquels elles donnent la parole (immigrés, jeunes de banlieue, caïds des cités, jeunes filles révoltées vs. familles écrasées par un choix assumé, hommes et femmes humiliés, enfants étouffés par la haine ressentie contre leur père-traître, enfants en mesure de pardonner à leur père une vie faite de blessures), par les problématiques évoquées (racisme, chômage, statut de la femme dans la famille patriarcale, échec scolaire, aliénation de l'espace urbain vs. guerre, atrocités, humiliations, pauvreté, enfermement, isolation, perte des libertés, silence), par la langue d'écriture (langue « oralisée », « déguisée », « épicée »[4], de la rue vs. registre courant qui porte parfois les marques des origines étrangères des personnages).

Si les œuvres littéraires des écrivains d'origine harkie se caractérisent par une grande homogénéité (ce qui n'étonne pas vu le nombre réduit de publications parues à partir de 2003), le corpus produit par les auteurs issus des familles d'immigrés est multiforme (ce qui s'explique par le nombre plus important de textes publiés à partir de 1983). On y décèle donc trois découpages qui se succèdent chronologiquement : le corpus beur – le corpus dit « de banlieue » – le corpus « de l'âge adulte ». *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, roman « semi-autobiographique »[5] de Mehdi Charef, publié en 1983 aux éditions Mercure de France, signe la naissance de la littérature beur qui se veut « une littérature de contestation et de contrition »[6]. Selon Mustapha Harzoune, les premiers romans publiés par des jeunes issus de l'immigration maghrébine

> […] rapportent des trajectoires et des quotidiens bien singuliers, disent la fidélité aux aînés, se rattachent à un pays autre et affirment une présence au sein d'une société qui se surprend à découvrir qu'elle a elle-même enfanté, il y a vingt-cinq ou trente ans, des

[1] Séloua El-Khattabi, *Exils, langues et générations…*, *op. cit.*, p. 189.
[2] Idem, *ibid.*, p. 168.
[3] Idem, *ibid.*, p. 189.
[4] Voir Ioana Puțan, *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères »*. Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2014.
[5] Voir Subha Xavier, « Mehdi Charef and the Politics of French Immigration », in *The French Review*, Vol. 84, nº 2 (December 2010), p. 328.
[6] Mustapha Harzoune, « Littérature: les chausse-trapes de l'intégration », in *Hommes & Migrations*, nº 1231, 2001, p. 16.

> « bâtards » […]. Pour la plupart, les jeunes romanciers tirent l'oreille de cette société oublieuse et ingrate, lui disent : « Vois ! vois ! ce que tu as fait ! Quel mépris pour des hommes et des femmes, nos pères et nos mères qui ont sacrifié leur jeunesse pour toi ! » Mais, dans le même temps, […] [ils] susurrent à cette même oreille un : « Vois! vois! comme nous sommes intégrés », comme pour en demander bénédiction et confirmation[1].

À partir de la fin des années 1990, une nouvelle vague d'écrivains issus de l'immigration maghrébine jaillit sur la scène littéraire française. « Nouvelles voix » signifie « évolution » et « rupture »[2]. Ces auteurs ne mettent plus en avant leur attachement à une communauté, mais à un espace – la banlieue. Harzoune explique ainsi cet abandon d'une posture pour une nouvelle « profession de foi » :

> [Ils] entendent inscrire leur travail dans l'universel, en dehors de tout déterminisme. Point d'appartenance ici, ou alors mesurée, comptée, distanciée. Nul porte-parole non plus. Ils déchirent les images stéréotypées qui […] voudraient les présenter comme les enfants honteux d'une migration honteuse. Ce n'est pas comme « produit » de la migration qu'ils entendent voir aborder leurs livres mais selon les critères communs au commun des écrivains. […] Ces auteurs, bousculant les clichés, traduisent par des mots leur singularité, mais aussi l'universalité de leur existence […]. Dégagés du souci de paraître intégrés, ils peuvent se dire intégralement, libérer leur veine créatrice et poétique, donner libre cours à leur imaginaire et montrer que leurs émotions, leurs souffrances comme leurs joies, n'ont rien de prosaïques ou de vaguement exotiques[3].

Les écrivains s'indignent de plus en plus contre l'emploi de l'étiquette « beur » à propos de leur identité et de leurs créations littéraires. À leurs yeux, continuer à parler de la « littérature beur » représente une mise à l'écart volontaire d'un ensemble littéraire hors normes, contre-canonique ; cela représente également une manière de confier les écrivains et leurs productions romanesques « à un espace social bien précis, à savoir *la banlieue* » (espace géographique et « *banlieue littéraire* », synonyme de « litté-rature »)[4]. Le (pseudo)manifeste « Qui fait la France », publié en 2007 par un collectif réunissant plusieurs artistes issus pour la plupart de la banlieue, certains d'entre eux ayant des origines étrangères (maghrébine et africaine), ne fait que réaffirmer le credo de cette nouvelle vague d'écrivains « étrangers du dedans » ; leur objectif est sans aucun doute de déplacer l'éclairage simplement sociologique, négligeant toute qualité littéraire et esthétique, auquel s'adonne la critique et le public, vers une perspective plus appropriée, capable de discerner l'originalité des écrivains, leur travail stylistique et littéraire dont le couronnement est un corpus étonnant. Le roman *Boumkœur* de Rachid Djaidani, paru en 1999, illustre cette évolution de la littérature issue de l'immigration magrébine. Ce n'est plus autour des origines

[1] Idem, *ibid.*, p. 17.
[2] Idem, *ibid.*, p. 19.
[3] Idem, *ibid*.
[4] Ioana Marcu, *La problématique de l'« entre(-)deux » dans les littératures des « intranger.e.s »*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 93.

étrangères de Yaz que Djaidani construit son texte; ce qui importe à présent, c'est un espace – la banlieue – et le rapport personnages vs. espace périphérique enfermant. D'ailleurs, à partir de ce roman, la banlieue acquiert une telle importance dans les productions littéraires des « intrangers » qu'elle devient un personnage inanimé clé.

La fin des années 2000[1] semble confirmer l'affirmation de Anne-Marie Obajtek-Kirkwood: « n'en déplaise aux esprits chagrins, [la littérature de la deuxième génération] se porte bien ! »[2]. Les écrits de Kaoutar Harchi confirment une nouvelle rupture dans l'évolution de la littérature issue de l'immigration maghrébine. *Zone cinglée* (2009), *L'Ampleur du saccage* (2011) et *À l'origine notre père obscur* (2014) sont très bien accueillis par la critique: « L'écriture [du roman *L'Ampleur du saccage*] est dense et sombre, hantée par un drame originel. Le récit coule, implacable et sans concessions. On pense parfois à Tassadit Imache […]. Ce deuxième roman de Kaoutar Harchi est une réussite. Une heureuse surprise de cette rentrée littéraire »[3] ; « *À l'origine notre père obscur* réintroduit le lecteur dans l'univers romanesque de cette auteure qui affirme et confirme son originalité »[4]. À partir de ce moment, le corpus intranger acquiert justement une meilleure touche d'originalité puisque les auteurs osent davantage disloquer l'action de leurs romans, l'inscrire dans d'autres espaces que la banlieue, se consacrer à des problématiques plus intrigantes (sexe, homosexualité, fantastique, etc.), s'exprimer dans une langue plus soignée sans pour autant renier leurs origines, etc. Dans le roman Un homme, ça ne pleure pas (2014) de Faïza Guène, par exemple, l'action ne se déroule plus dans un quartier malfamé de la banlieue parisienne (comme dans le cas de ses œuvres précédentes – Kiffe kiffe demain, 2004; Du rêve pour les oufs, 2006 ; Les gens du Balto, 2008) ; elle se déploie d'un côté, à Nice, dans un quartier pavillonnaire, et à Paris, notamment dans des quartiers plus aisés. En outre, Guène donne la parole cette fois-ci à un narrateur homme. Ce roman de l'âge adulte est lui aussi bien accueilli par la critique ce qui confirme ce renouvellement tant attendu de la littérature issue de l'immigration maghrébine. Mustapha Harzoune, dans sa chronique du roman de Faïza Guène, met en évidence le « travail » de l'auteure, travail privilégié ces dernières années par tous les écrivains « de la deuxième génération » qui mettent en cause toute étiquette réductrice et qui affirment tout haut produire de la « littérature tout court » :

> Il faut se méfier de l'apparente facilité de ce texte aux dialogues nombreux et pertinents. Il y a fort à parier qu'au-delà du talent de l'auteure – qui évolue, se densifie, s'élargit –, de l'acuité du regard qu'elle pose sur le monde et ses contemporains, il y a beaucoup de travail et pas mal de suite dans les idées. Travail sur la langue d'abord :

[1]Cette datation est déterminée par nos propres lectures et nos appréciations.
[2]Anne-Marie Obajtek-Kirkwood, « Les écrivains beurs des années quatre-vingts et leur témoignage » [En ligne]. 2008 URL: http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/anne_obajtek.htm.
[3]Mustapha Harzoune, « L'Ampleur du saccage », compte-rendu [En ligne]. 2011.
URL: https://www.histoire-immigration.fr/l-ampleur-du-saccage.
[4]Mustapha Harzoune, « A l'origine notre père obscur », compte-rendu [En ligne]. 2014.
URL: https://www.histoire-immigration.fr/l-origine-notre-pere-obscur.

> distance, dérision, humour, fausse légèreté. La langue, plus maîtrisée, soignée, conserve ce qu'il faut de « modernité » langagière : expressions arabes, verlan, mode scénario… Travail aussi sur la palette des personnages qui traduisent la volonté de ne pas enfermer le monde – la France métisse – dans un axiome unique et simplificateur. L'épaisseur des traits sert à souligner les ambivalences, les incertitudes, mouvements, dérives des uns et des autres[1].

La qualité esthétique et littéraire des œuvres publiées ces dernières années a été confirmée par leur écho dans le monde des lettres. Kaoutar Harchi reçoit en 2011 le Prix de la Société des Gens de Lettres – Prix Thyde Monnier 2011 pour *L'Ampleur du saccage*[2]. Le roman *Ma part de Gaulois* de Magyd Cherfi, l'ancien parolier du Groupe Zebda, paru en 2016, a été retenu dans la première sélection du prestigieux Prix Goncourt et dans la deuxième sélection du Prix Goncourt des lycéens. Pour des œuvres littéraires produites par des auteurs issus de la *marge*, que certains ont du mal à intégrer dans la littérature française, être primé ou avoir retenu l'attention d'un jury littéraire représente un véritable exploit, une reconnaissance de leur légitimité[3].

Les romans de notre corpus illustrent parfaitement cette évolution (in)attendue, faite de proximités et de ruptures, de la littérature issue de l'immigration maghrébine. La représentation du non-lieu et la langue d'écriture, voilà deux *ingrédients* investis par Mehdi Charef, Rachid Djaidani, Hadjila Kemoum et Magyd Cherfi d'une manière singulière.

Non-lieu

Les représentants de la littérature issue de l'immigration maghrébine se réclament (quasiment) tous des *non-lieux* « inconsistants, des lieux-absence, où les véritables liens sociaux sont quasiment inexistants, où l'idée de rapprochement, de rassemblement est illusoire, d'où les habitants-prisonniers rêvent, souvent en vain, de s'évader »[4].

[1] Mustapha Harzoune, « Faïza Guène, *Un homme, ça ne pleure pas* », compte-rendu, in *Hommes & migrations*, nº 1306, 2014, p. 120.

[2] Harchi se remarque également comme essayiste. Son ouvrage *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne*, publié en 2016, a été retenu dans la deuxième sélection du Prix Médicis.

[3] Malgré son statut différent – issue d'une famille mixte (père harki, mère française) –, il nous semble important de citer aussi Alice Zeniter dont les romans publiés depuis 2003 ont reçu plusieurs prix littéraires importants: *Jusque dans nos bras* (2010) – Prix littéraire de la Porte Dorée; *Juste avant l'oubli* (2015) – Prix Renaudot des lycéens; *L'Art de perdre* (2017) – Prix Goncourt des lycéens, Prix Liste Goncourt: le choix espagnol, Prix Liste Goncourt: le choix polonais, Prix Liste Goncourt: le choix belge, Prix Liste Goncourt: le choix suisse, Finaliste du Prix Goncourt.

[4] Ioana Marcu, « Des "non-lieux" aux "lieux de mémoire" dans la littérature issue des immigrations », in *Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences philologiques – Langues et littératures romanes*, Année XXIII, nº 1, 2020 (à paraître).

D'abord, il s'agit de la banlieue. « Arène complexe, Marâtre famélique et cruelle […], *No man's land* indéfini, frontière a-territoriale »[1], ce territoire « d'outre merde » (Rouane 2006, 317) jouit d'une attention particulière de la part des écrivains de la deuxième génération. Mehdi Charef inscrit l'intrigue de son roman *Le thé au harem d'Archi Ahmed* dans la banlieue parisienne. Lors de leur arrivée en France-terre (com)promise, les immigrés de la première génération ont été entassés dans des « quartiers » à la périphérie des grandes villes où pauvreté, ordures, grisaille, dégradations, violences, sont les mots d'ordre. C'est dans un tel endroit que subsiste Madjid ; après avoir raté sa scolarisation (chose tout à fait banale dans un « microcosme dolent où la violence dévore la dignité et l'espoir »[2]), le protagoniste passe son temps en compagnie de son copain, Pat, oscillant entre inertie et action illégitime, las de combattre un destin tracé à l'avance (être banlieusard), de ne pas pouvoir s'en sortir. Dans la Cité des Fleurs où ils étouffent jour après jour, il n'y a que « du béton, des bagnoles en long, en large, en travers, de l'urine et des crottes de chien. Des bâtiments hauts, longs, sans cœur ni âme. Sans joie ni rires, que des plaintes, que du malheur. […]. Et sur les murs de béton, des graffiti, des slogans, des appels de détresse, des S.O.S en forme de poing levé » (THAA, 24-25). Madjid et Pat ne s'identifient pas à ce non-lieu; ils semblent subir silencieusement la « ghettoïsation » à laquelle la France a condamné tout un groupe d'individus. Chez Djaidani, on retrouve le même décor cauchemardesque: « Le porche est complètement abîmé, abandonné. Les soins quotidiens du gardien ne le lustrent 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). L'auteur y ajoute la sensation d'enfermement qui ne fait que contribuer encore plus à la détresse des occupants du quartier. Yaz, le protagoniste du roman *Boumkœur*, a l'impression de vivre dans une prison aux murs invisibles. Le titre du récit préfigure d'ailleurs cet enfermement nocif, comme le remarque Ioana Marcu:

> « Boumkoeur » annonce une réclusion de tout l'espace périphérique, une fuite impossible, un destin à jamais tranché. Dans le langage argotique, « boum » signifie « forte croissance, forte augmentation ; augmentation statistique » ; le titre du roman de Djaidani suggérerait donc une amplification évidente de l'isolement auquel la société condamne les toxi-cités. « Boumkoeur », c'est aussi la « chute », l'agonie, d'un territoire qui aurait dû représenter le « cœur », l'espace vital pour tous ses résidents[3].

Malgré cet enferment, Yaz et Grézi s'identifient à « leur » banlieue qu'ils veulent mettre à l'honneur dans le livre qu'ils projettent écrire. On retrouve une même

[1] Claudia Mansueto, « Entre fiction cinématographique et engagement littéraire: la banlieue parisienne se raconte », in Anita Staroń, Sebastian Zacharow (dir.), *Être en minorité, être minorité*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017, p. 187.
[2] Claudia Mansueto, *ibid.*, p. 189.
[3] Ioana Marcu, « La littérature issue de l'immigration maghrébine entre *contre-canon* et *canon* littéraire », in Valy Ceia (dir.), *Quaestiones Romanicae*, Szeged, Jatepress 2018, p. 387.

identification spatiale dans le roman *Ma part de Gaulois* de Magyd Cherfi: « J'aimais dégommer les mecs de *ma* cité qui me le rendaient bien […]. On me sollicitait de partout pour un petit bonheur pépère. J'étais dans *ma* cité comme un magicien des mots et m'en léchais la plume » (PG, 9; nous soulignons). Mais, cette fois, l'identification à la banlieue n'est qu'apparente. Magyd, le protagoniste du roman, n'a rien en commun avec les autres jeunes de la cité, avec les *grands* qui y font la loi. Le diplôme de bac en poche, il parvient à rompre les chaînes qui auraient dû le tenir prisonnier dans la cité et s'évade à la fin du roman.

Ensuite, il y a le camp de transit. Tout en se situant dans un autre décor que la banlieue – loin des grandes villes, dans des endroits isolés –, le camp de transit se caractérise par les mêmes traits nuisibles à tout être humain – détresse, manque, déchéance, auxquels s'ajoutent l'humiliation et l'anéantissement quotidiens menés par les autorités. Bourg-Lastic, le premier « arrêt » involontaire de la famille Kerchouche depuis son arrivée en France, n'a rien d'un endroit habitable; bien au contraire, les harkis et leurs familles sont « logés » dans des baraques où il n'y a pas de lavabos, pas de douches, que « des touffes d'herbe et des cailloux. Des bandes de tissu tendues sur les deux planches en bois servent de lit » (PH, 47). Les habitants de « ce petit monde d'exclus » (PH, 136) ne ressentent bien évidemment aucun sentiment d'attachement à ce non-lieu. Certains se résignent à leur sort et continuent à y vivre pendant de longues années, jusqu'à la fin de leur vie; d'autres, plus déterminés, se révoltent et, malgré tous les abaissements complémentaires dont ils sont victimes, parviennent tôt ou tard à s'en sortir et à tenter de recommencer une nouvelle vie en toute liberté (qui s'avère tout à fait chimérique). Mais, partir ne signifie pas tout oublier; le passé ne s'efface pas, les dégâts psychiques du non-lieu continuent à persister; seuls les plus forts parviennent à résister à cette détérioration identitaire ; par contre, les plus faibles, capitulent et choisissent la mort « ne [voulant] pas de cette vie en France que [leurs] parents [leur] ont offerte et pour laquelle ils ont tout sacrifié. Le prix à payer était trop élevé: un pays, une identité, des racines. Sans cela, [il]n'[a] pas pu [se] construire un avenir » (PH, 233).

Les non-lieux que les écrivains de la deuxième génération intègrent dans leurs récits – la banlieue et le camp de transit – participent donc d'un même fondement – l'enfermement (plus ou moins manifeste) – que les protagonistes gèrent différemment : fatalisme vs. sortie, identification vs. démarcation, attachement vs. rupture.

Langue(s) oralisée(s) vs. langue « dérobée »

Si le corpus issu de l'immigration maghrébine ne séduit ni sur le plan des techniques narratives ou des expérimentations littéraires, ni même sur le plan des problématiques illustrées, il captive le public grâce à la langue d'écriture, plus précisément en raison du travail des auteurs sur la langue de la rue qu'ils apprivoisent et qu'ils délocalisent à l'écrit.

Il faut toutefois observer que ce travail sur la langue diffère d'une vague d'écrivains à une autre. Mehdi Charef n'utilise pas la même langue que Rachid Djaidani

ou que Magyd Cherfi. Cette disparité linguistique est due à la fois à l'évolution des procédés lexicaux prisés par les jeunes des cités à une certaine époque et à l'objectif de l'écriture (prise de parole vs. production littéraire « neutre » en état d'inscrire l'auteur dans la « littérature tout court »).

Dans *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, la « langue grise »[1] littéraire ne fait que ses premiers pas ; on y retrouve des éléments argotiques, familiers, des mots empruntés à la langue arabe. Chez Djaidani, par contre, nous assistons à un véritable travail sur la langue de la rue dont le résultat est une langue « oralisée », (fortement) « déguisée » et « épicée »[2]. À côté de l'argot et des mots ayant subi l'aphérèse, on retrouve des mots verlanisés qui rendent les propos des protagonistes quasiment incompréhensibles pour un non-initié, pour celui qui n'appartient pas « au groupe » :

> – 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)
>
> – Grézi! ouvre, c'est Yaz ... Zi va, vrirou la teport c'est Yaz que j'te dis, fais pas le baltringue. (B, 58)

Cette hybridité lexicale, propre d'ailleurs à la langue parlée dans la rue, est accompagnée par des jeux des mots qui participent également à la vraisemblance langagière recherchée par les auteurs issus de l'immigration maghrébine, synonyme de leur attachement définitif à un espace précis et à un groupe. Tous ces artifices stylistiques permettent à Djaidani de créer une langue « naturelle, rythmée »[3]. Lorsqu'on lit *Boumkœur*, on a alors l'impression de se trouver devant un « performeur » qui « "lâche" son texte, "claque" ses phrases devant un public »[4].

Avec le roman *Ma part de Gaulois*, on est devant une nouvelle étape de la langue d'écriture des auteurs intrangers. Sans avoir recours à trop de détours lexicaux comme Djaidani, Magyd Cherfi particularise son style grâce à une « mobilisation d'une langue plus soignée, plus étudiée, plus poétique pour donner la parole à un individu issu d'un espace déprécié, méprisé »[5]. Le narrateur, « grand amoureux des lettres » (MPG 33), emploie dans ses récits des événements une langue proche du canon où les expressions vulgaires, les mots verlanisés, les emprunts à l'arabe sont peu présents. Par contre, lorsqu'il est en compagnie de ses copains, Magyd emprunte leur façon de parler, c'est-à-dire une « langue plus relâchée, plus spontanée, où les échanges dynamiques gagnent en véridicité grâce aux joutes verbales et aux vannes que les protagonistes s'adressent

[1] Voir Ioana Putan, *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères »*, *op.cit.*
[2] Voir Ioana Putan, *ibid.*
[3] Ioana Marcu, « La littérature issue de l'immigration maghrébine entre *contre-canon* et *canon* littéraire », *op. cit.*, p. 390.
[4] Ioana Marcu, *ibid.*, p. 392.
[5] Ioana Marcu, « La langue des "toxi-cités" dans le roman *Ma part de Gaulois* de Magyd Cherfi », in *La Revue d'Études Françaises*, nº 23, 2019, p. 46.

dans le but de se divertir »[1]. Les *grands de la cité* utilisent, quant à eux, une langue à caractère fortement argotique, où les « codes de la colère » (MPG, 16) sont omniprésents.

Si les écrivains issus de l'immigration maghrébine « économique » se servent de leur propre langue – la langue des cités – pour créer leurs œuvres littéraires, les auteurs descendants de harkis se servent d'une langue qu'ils ont dû, d'une certaine manière, « dérober ». Nés dans des camps de transit, ils ont parfois du mal à s'approprier dès le début la langue du pays d'accueil de leurs parents puisqu'on leur refuse souvent l'accès à un parcours scolaire ordinaire. S'ils arrivent à quitter ces prisons où leurs familles ont vécu pendant de longues années en isolation et qu'ils déménagent dans de petits villages, ils pratiquent une langue plus austère où l'argot et le verlan n'apparaissent (pratiquement) pas. Pour que cette langue soit vraiment la leur, ils y introduisent des mots venus d'ailleurs pour désigner des réalités personnelles ou familiales « intraduisibles » en français : « J'y pense aussi en lavant la vaisselle, penchée au-dessus de l'évier plein de mousse, les mains dans les assiettes collantes du gras des merguez » (PH, 29), « il n'y a plus rien à dire sur le passé. "*Li fat met*" me dit souvent mon père: le passé est mort. » (PH, 22)

Qu'ils soient « écrivains beurs », « de banlieue » ou « descendants de harkis », les auteurs issus de l'immigration maghrébine revisitent le canon en transformant une *langue parlée* en langue littéraire. Les caractéristiques de cette *langue orale* et les stratégies mises en place pour assurer sa délocalisation de la « rue » vers la littérature diffèrent d'une vague d'écrivains à une autre (argot ordinaire vs. déguisement de la langue sous la forme du verlan; travail élémentaire sur la langue vs. variations stylistiques ; langue naturelle vs. langue apprivoisée).

Conclusion

Si les immigrés de la première génération avaient vécu en silence, leurs enfants ne veulent plus se taire ; tout au contraire, ils veulent prendre la parole. Ils créent des associations, ils participent à des manifestations et ils pénètrent aussi dans le monde des lettres. Le corpus qu'ils créent peut sembler à la première vue assez homogène étant donné plusieurs ingrédients communs à tous ces écrivains: racines implantées dans les pays de l'Afrique du Nord, déracinement de leurs parents, vie dans des non-lieux, etc. Mais, lorsqu'on analyse plus en détail leurs parcours, on observe des particularités qui « contaminent » leur vie et leurs écrits. Ayant surgi sur la scène littéraire française à partir du début des années 1980, les auteurs beurs n'écrivent pas de la même manière que les écrivains « de banlieue » dont les œuvres romanesques sont publiées à partir de la fin des années 1990. On passe d'une langue d'écriture simple à une langue littéraire apprivoisée, travaillée, illustration de l'inventivité et l'originalité de la nouvelle vague d'écrivains. On passe également d'une « banlieue »-espace de déroulement de l'action

[1] Ioana Marcu, *ibid.*, p. 46.

à une « banlieue-personnage », lieu « actif », « signifiant », « représentatif »[1] où les personnages étouffent sans pour autant réussir à se défaire (complètement) tant sa *contagion* est écrasante. Dans les romans publiés à partir de la fin des années 2000, la langue d'écriture est plus maîtrisée, plus créative, tandis que l'espace de déroulement peut être autre que la banlieue.

Si ces différences entre les trois vagues d'écrivains issus de l'immigration maghrébine « économique » émanent de l'évolution légitime de la littérature de la deuxième génération, on doit chercher l'origine des écarts par rapport au corpus des descendants de harkis à l'extérieur de la littérature. Le choix des harkis de lutter pour la France dans la Guerre d'Algérie marque à jamais la destinée de plusieurs générations. Ayant hérité le statut de « traître » de leurs pères, les enfants de harkis osent plus tard que les enfants des immigrés économiques de prendre la parole. Dans leurs œuvres littéraires, ils racontent leur propre expérience, l'espace qu'ils ont connu (d'une manière réelle ou à travers les souvenirs de leurs parents) – le camp de transit. Leur langue littéraire est plus conventionnelle et ne porte que rarement les empreintes de leurs origines étrangères.

Ces *proximités* et ces *ruptures* font la richesse de ce corpus hors norme qui attend toujours sa reconnaissance dans la « république mondiale des lettres ». Il serait intéressant de prolonger cette analyse sur d'autres éléments – le questionnement identitaire, le rapport aux origines et à la langue de la mère, le retour au bled, etc. – et sur d'autres corpus dont l'avènement est lié toujours au déplacement, à la traversée.

Bibliographie

Textes de référence

Charef, Mehdi. 1983. *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris: Mercure de France.
Cherfi, Magyd. 2016. *Ma part de Gaulois*. Paris: Actes Sud.
Djaidani, Rachid. 2009. *Boumkœur*. Paris: Seuil
Kerchouche, Dalila. 2003. *Mon père, ce harki*. Paris: Seuil.

Ouvrages critiques

Abdallah, Mogniss H. 2013. « La Marche pour l'égalité et contre le racisme, un événement historique ou un coup médiatique? », in *Hommes & migrations*, nº 1304, pp. 162-166.
El-Khattabi, Séloua. 2012. *Exils, langues et générations: psychopathologie des inventions subjectives. Pour une clinique du lien social contemporain.* Thèse de doctorat, Université Rennes 2.
Guène, Faïza. 2014. *Un homme, ça ne pleure pas*. Paris : Fayard.
Hajjat, Abdellali. 2013. « Retour sur la Marche pour l'égalité et contre le racisme », in *Hommes & migrations*, nº 1304, pp. 151-155.
Harzoune, Mustapha. 2001. « Littérature: les chausse-trapes de l'intégration », in *Hommes & Migrations*, nº 1231, pp. 15-28.
Harzoune, Mustapha. 2014. « Faïza Guène, *Un homme, ça ne pleure pas* », compte-rendu, in *Hommes & migrations*, nº 1306, pp. 118-120.

[1] Fernando Lambert, « Espace et narration : théorie et pratique », in *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 112.

Hovanessian, Martine. 2009. *Traversées de lieux exilés: recoudre les fragments*, Mémoire pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris-Diderot-Paris VII.
Lambert, Fernando.1998. « Espace et narration : théorie et pratique », in *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, pp. 111-121.
Mansueto, Claudia. 2017. « Entre fiction cinématographique et engagement littéraire : la banlieue parisienne se raconte », in Anita Staroń, Sebastian Zacharow (dir.), *Être en minorité, être minorité*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 187-196.
Marcu, Ioana. 2020a (à paraître). « Les (faux) parcours et les (vrais) pluri-chocs dans le roman urbain "intranger" », in Christina Horvath et Louis Hervé Ngafomo (dir.), *Urbatextualité et identité(s) dans les littératures française et francophone des XXe-XXIe siècles*. Montréal, éds. Hashtag.
Marcu, Ioana. 2020b (à paraître). « Des "non-lieux" aux "lieux de mémoire" dans la littérature issue des immigrations », in *Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences philologiques – Langues et littératures romanes*, Année XXIII, nº 1.
Marcu, Ioana. 2019. La problématique de l'« entre(-)deux » dans les littératures des « intranger.e.s ». Paris: L'Harmattan.
Marcu, Ioana. 2019. « La langue des "toxi-cités" dans le roman Ma part de Gaulois de Magyd Cherfi », in La Revue d'Études Françaises, nº 23, pp. 45-50.
Marcu, Ioana. 2018. « La littérature issue de l'immigration maghrébine entre contre-canon et canon littéraire », in Valy Ceia (dir.), Quaestiones romanicae. Lucrările Colocviului Internaţional Comunicare şi cultură în Romania europeană (VIe édition, les 16-17 juin 2017). Szeged: éd. Jatepress 2018, pp. 381-397.
Médard, Frédéric. 2017. « Harkis: entre mémoire et oubli », in *Inflexions*, vol. I, n° 34, pp. 129-141.
Putan, Ioana. 2014. La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères ». Thèse de doctorat, Université Paris 8.
Rouane, Houda. 2006. Pieds-blancs. Paris: éds. Philippe Rey.
Sayad, Abdelmalek. 1979. « Les enfants illégitimes », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 25, janvier, « Le pouvoir des mots », pp. 61-81.
Vion-Dury, Juliette (dir.). 2001. *L'écrivain auteur de sa ville*. Limoges: Presses Universitaires Limoges.
Xavier, Subha. 2010. « Mehdi Charef and the Politics of French Immigration », in *The French Review*, Vol. 84, nº 2 (décembre), pp. 328-340.

Sitographie

Gastaut, Yvan. 2004. « Les bidonvilles, lieux d'exclusion et de marginalité en France durant les trente glorieuses », in *Cahiers de la Méditerranée*, nº 69 [En ligne].
URL : https://journals.openedition.org/cdlm/829.
Larané, André. 2018. « Guerre d'Algérie. Le drame harki » [En ligne].
URL : https://www.herodote.net/Guerre_d_algerie-synthese-2151.php (consulté le 13 janvier 2020).
Harzoune, Mustapha. S.d. « La longue marche des Beurs pour l'égalité », compte-rendu [En ligne]. URL: https://www.histoire-immigration.fr/la-longue-marche-des-beurs-pour-l-egalite.
Mustapha Harzoune. 2011. « L'Ampleur du saccage », compte-rendu [En ligne].
URL: https://www.histoire-immigration.fr/l-ampleur-du-saccage (consulté le 13 janvier 2020).
Mustapha Harzoune. 2014. « À l'origine notre père obscur », compte-rendu [En ligne].
URL : https://www.histoire-immigration.fr/l-origine-notre-pere-obscur.
Horvath, Christina. 2007. *Le roman urbain contemporain en France*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. [En ligne]. URL: https://books.openedition.org/psn/2038?lang=fr (consulté le 13 janvier 2020).
Obajtek-Kirkwood Anne-Marie. 2008. « Les écrivains beurs des années quatre-vingts et leur témoignage » [En ligne]. 2008 URL: http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/anne_obajtek.htm (consulté le 13 janvier 2020).
Priestley, Pascal. 2015. « La France, une suite de vagues migratoires », 10 septembre 2015 [En ligne].
URL: https://information.tv5monde.com/info/la-france-une-suite-de-vagues-migratoires-52917 (consulté le 13 janvier 2020).

Roxana MAXIMILEAN
(Université „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)

Les interférences entre l'histoire et la littérature dans l'œuvre de Sylvie Germain. L'image de la seconde guerre mondiale

Abstract: (*Interferences between History and Literature in Sylvie Germain's Literary Work. The Image of the Second World War*) The dichotomy made by Mircea Eliade between mythical, sacred time and historical, profane time punctuates the work of Sylvie Germain. The primordial time that recalls the Golden Age is always broken by historical time, destroying paradisiacal peace, usually by the outbreak of a conflagration. The writer feels an imperative need to remember, being particularly sensitive to the suffering of the other, especially to that of the victims of which she draws a sepulture made of words: "The suffering of the victims remains unjustifiable, scandalous and forever inconsolable. [...] It is less a question of judging than of not forgetting." A problem that haunts her is the war she finds absurd in a society inherited from two millennia of Christianity. Thus, all his work is scattered with the disastrous consequences of a fratricidal century. In our work we will be interested in the interferences between literature and history in the work of Sylvie Germain while trying to observe the image of the Second World War as a doorway to profane, historical time. We will analyze the traces left by the war at the spatiotemporal level. Besides changing the chronotope, the opposition between mythical time and profane time extends to the characterization of the characters, each time period having its specific type of character.

Keywords: *history*, *war*, *profane time*, *myth*, *character*

Résumé : La dichotomie faite par Mircea Eliade entre le temps mythique, sacré et le temps historique, profane rythme l'œuvre de Sylvie Germain. Le temps primordial qui rappelle l'Âge d'Or est toujours brisé par le temps historique, détruisant la paix paradisiaque, d'habitude par l'éclatement d'une conflagration. L'écrivaine ressent un besoin impératif de faire œuvre de mémoire, étant particulièrement sensible à la souffrance de l'autre, surtout à celle des victimes dont elle dresse une sépulture faite des mots : « La souffrance des victimes y demeure injustifiable, scandaleuse et à jamais inconsolable. […] Il s'agit moins de juger que de ne pas oublier ». Une problématique qui la taraude, c'est la guerre qu'elle trouve absurde dans une société héritière de deux millénaires de christianisme. Ainsi, toute son œuvre est parsemée des conséquences désastreuses d'un siècle fratricide. Dans notre travail nous nous intéresserons aux interférences entre la littérature et l'histoire dans l'œuvre de Sylvie Germain, tout en essayant d'observer l'image de la Deuxième Guerre Mondiale en tant que porte vers le temps profane, historique. Nous analyserons les traces laissées par la guerre au niveau spatio-temporel. Outre le changement du chronotope, l'opposition entre le temps mythique et le temps profane se propage au niveau de la caractérisation des personnages, chaque période temporelle ayant son type spécifique de personnage.

Mots-clés: *histoire*, *guerre*, *temps profane*, *mythe*, *personnage*

1. Introduction

« Ensorcelante conteuse », « prêtresse inspirée », « la magie Germain »[1], sont les mots utilisés par la critique pour caractériser le talent littéraire de Sylvie Germain. L'écrivaine lie étroitement le destin de ses personnages à l'Histoire, donc l'histoire individuelle à celle collective, leur trajet ayant toujours comme décor les événements marquants de la réalité historique. L'auteur joue aussi le rôle de l'historien qui « a une dette à l'égard du passé, une dette de reconnaissance à l'égard des morts, qui fait de lui un débiteur insolvable »[2]. Elle mène une lutte ardente contre l'oubli, essayant de sortir à la surface, des destins inouïs, mais, sa lutte est aussi un exercice pour comprendre la violence qu'elle trouve absurde, sans justification, après deux mille ans de christianisme. Sa démarche est ressentie aussi par Paul Ricœur: « Plus nous expliquons historiquement, plus nous sommes indignés ; plus nous sommes frappés par l'horreur, plus nous cherchons à comprendre. […] La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer »[3]. Parmi les événements que Paul Ricœur[4] appelle « epoch-making »[5] et qui marque l'œuvre germanienne, se trouve la Seconde Guerre Mondiale, Sylvie Germain s'inscrivant dans la vague des écrivains contemporains qui abordent cette catastrophe historique, comme l'avoue aussi Dominique Viart: « Les questionnements que la littérature contemporaine adresse à l'Histoire ne peuvent faire économie de la fracture majeure du siècle, celle de la Seconde Guerre mondiale et des tragédies dont elle fut marquée. […] L'écriture, loin de s'abstraire de l'Histoire, en procède ».[6] Dans la perspective germanienne, la guerre est signe de la fraternité universelle rompue, de l'humanité déchue, qui a franchi le sixième commandement biblique: « Tu ne commettras pas de meurtre. »[7]. La Guerre marque aussi la rupture entre deux catégories de temps, établies par Mircea Eliade: le temps mythique, sacré et le temps historique, profane. Si les premiers trois romans de l'écrivaine décrivent un monde archaïque, un XIXe siècle enveloppé dans la nostalgie qui rappelle l'illud tempus paradisiac, ils sont aussi marqués par les grandes conflagrations qui brisent le temps mythique et assurent l'entrée dans le temps historique. L'œuvre germanienne surprend cette période historique qui date du 1er septembre 1939, jour de l'invasion de la Pologne par les Allemands, qui provoque l'entrée en guerre de la France et de la Grande-Bretagne (les 2-3 septembre) à 1944, avec le débarquement des alliés en

[1] Fabienne Pascaud, « L'Inapercu de Sylvie Germain »
[En ligne]. 2002. URL: <https://www.telerama.fr/livres/linapercu,32667.php> (Consulté le 3 mars 2019).
[2] Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome 3, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 204.
[3] *Ibid.*, 274.
[4] *Ibid.*, 272.
[5] «Ces évènements engendrent des sentiments d'une intensité éthique considérable, soit dans le registre de la commémoration fervente, soit dans celui de l'exécration, de l'indignation, de la déploration, de la compassion, voire de l'appel au pardon ».
[6] Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p.147-153.
[7] Exode, 20, 13.

Normandie (le 6 juin), puis en Provence (le 15 août) et la libération de Paris (le 25 août), période étroitement liée à la persécution juive. À l'instar de *Nuit-d'Ambre*, Sylvie Germain est « l'enfant d'après après toutes les guerres »[1], née en 1954. Elle ne vit pas la Seconde Guerre Mondiale, mais reçoit en héritage les témoignages de ses ancêtres qui ont connu les champs de bataille et ressent un besoin profond de leur dresser une sépulture faite des mots. Maurice Halbwachs parle d'une mémoire familiale : « au même titre que les autres communautés, la famille entretient une mémoire propre ».[2] Cette relation particulière, d'attachement à un passé familial est appelée par Marianne Hirsch « post-mémoire »[3] tout en expliquant que la mémoire peut être transmise à ceux qui n'ont pas vécu un évènement.[4]

La question de la représentation du temps comme forme d'un temps-espace a été théorisée à la fin de l'année 1930 par Mikhaïl Bakhtine, à la faveur du concept de « chronotope ». Par ce terme il comprend « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels […] une catégorie de la forme et du contenu »[5]. L'étude du chronotope s'est avérée extrêmement fructueuse pour l'exégèse du texte germanien vu que « le temps et l'espace sont porteurs de sens »[6]. Pourtant, l'analyse du chronotope ne se limite pas au repérage des notions spatio-temporelles, mais il concerne au fond « l'appréhension, sur un plan existentiel, du monde extérieur »[7].

2. La Guerre : frontière entre le temps mythique et le temps historique

Mircea Eliade décrit le temps sacré comme « le temps mythique primordial »[8], un temps qui « ne coule pas […] toujours égal à lui-même qui ne change ni ne s'épuise ».[9] C'est le temps qui caractérisait l'humanité avant la chute, un temps des origines qui rappelle les mythes de l'Âge d'Or ou du Paradis, donc, « la perfection des

[1] Sylvie Germain, *Le livre des nuits*, Paris, Gallimard, 1984, p. 337. Dorénavant noté par le sigle LN suivi du numéro de la page.
[2] « Halbwachs et la mémoire collective » [En ligne]. 2019.
URL: <https://grandes-ecoles.studyrama.com/espace-prepas/concours/ecrits/culture-generale/halbwachs-et-la-memoire-collective-7764.html> (Consulté le 28 février 2019).
[3] Marianne Hirsch, «The Generation of postmemory» in *Poetics Today*, vol. 29, no 1, 2008, p. 103.
[4] «memory can be transmitted to those who were not actually there to live an event» (Hirsch 2008, 106).
[5] Mihail Bakhtine, *Théorie et esthétique du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 236.
[6] Marcel Nouago Njeukam, « L'espace et le temps romanesques : Deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête de la modernité dans l'*Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane » [En ligne]. 2008. URL : < https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=10125> (Consulté le 2 mars 2019).
[7] Hans Farnlof, « Chronotope romanesque et perception du monde » in « Poétique », vol.4, no 152, 2007, p. 440. [En ligne]. 2007.
URL: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-439.htm?contenu=resume> (Consulté le 15 mai 2019).
[8] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 63.
[9] *Ibidem*.

commencements ».[1] Le mythe paradisiaque évoque « l'état d'innocence, de béatitude spirituelle de l'homme avant la chute […] l'état de pureté, de liberté et de béatitude de l'homme exemplaire au milieu d'une nature maternelle et généreuse »[2]. De l'autre côté, le temps historique est perçu comme la conséquence de la chute, « le résultat d'une catastrophe survenue *in illo tempore* ».[3]

La dichotomie soutenue par Mircea Eliade est clairement illustrée dans le premier roman de Sylvie Germain, *Le livre des nuits*. Le roman s'ouvre par un déictique retrouvé aussi dans les évangiles : « en ce temps-là » qui introduit un univers atemporel où vivait la famille Péniel : « En ce temps-là, les Péniel étaient encore gens de l'eau douce. Ils vivaient au fil presque immobile des canaux, à l'horizontale d'un monde arasé par la griseur du ciel – et recru de silence. (LN, 15). L'univers mythique est marqué par « la conception positive de la notion de silence, comme absence des mots qui rapproche de Dieu »[4]. Le silence, est un « prélude d'ouverture à la révélation » facilitant l'accès à la transcendance car « Dieu arrive dans l'âme qui fait régner en elle le silence »[5]. Le règne du silence est témoigné aussi par la citation suivante : « Entre eux ils parlaient moins encore, et à eux-mêmes pas du tout, tant leurs paroles toujours retentissaient de l'écho dissonant d'un trop profond silence » (LN, 16). Le temps mythique se caractérise par une relation étroite entre l'homme et la transcendance: « Le Ciel était *in illo tempore* très proche de la terre »[6]. Dans l'incipit, cette relation humain-divin est marquée au niveau formel par la répétition du mot « ciel » qui apparat cinq fois sur deux pages. La critique germanienne voit dans la péniche des Péniel, nommée *À la Grace de Dieu* un « îlot flottant […] sorte de Paradis »[7]. Le nom de la péniche se transforme dans *La Colère de Dieu* après l'entrée dans le temps historique.

Ce passage du temps mythique au temps profane se réalise aussi au niveau de l'ouïe, puisque le silence harmonieux des origines est rompu par l'appel assourdissant à la guerre :

> Les hommes eux-mêmes venaient d'ouvrir leur sabbat en l'honneur des dieux sans visage et sans nom, pourvus par contre de bouches et des ventres intrépides. Les ventres de ces dieux sonnaient le creux, et dans leurs antres soudain se mirent à retentir les clameurs de la faim à force roulements de tambours et sonneries de clairons. (LN, 36).

Il s'agit d'abord de la guerre franco-prussienne de 1870 qui marque la dichotomie entre l'univers primordial des Péniel vivant en paix avec la transcendance

[1] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 42.
[2] Ibidem.
3 Ibid., 45.
4 Mariska Koopman-Thurlings, Sylvie Germain. La Hantise du mal, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 34.
5 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Éditions Robert Laffon/Jupiter, 2000, p. 884.
6 Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères, op.cit., p. 79.
7Alain Goulet, Sylvie Germain: œuvre romanesque, Paris: L'Harmattan, 2006, p. 40.

et la nature et l'univers historique en proie au mal : « Ce temps nouveau est celui où l'Homme choisit de faire le Mal à cause de cet orgueil, il perd non seulement son innocence et son bonheur d'avant, mais arrive aussi à se perdre lui-même »[1]. Chez Sylvie Germain, la guerre est aussi perçue comme un fléau qui revient inlassablement : « Et la guerre, la guerre qui ne cessait de faire retour, comme les moissons, les équinoxes ou les menstrues des femmes. » (LN, 300). Les petits-fils de Théodore-Faustin, premier soldat du roman, sont aussi appelés à la guerre pour lutter contre les « arrière petits-fils du uhlan » (LN, 295): « Le parallèle que le livre construit entre le destin du père et celui du [petit-]fils produit le sentiment d'une histoire cyclique et non pas linéaire »[2].

Dans *Le livre des nuits*, l'éclatement d'une autre guerre est pressenti par Violette-du Saint-Suaire, dont le sang ruisselle sans raison de sa tempe, accompagné d'un murmure difficilement compréhensible répété sans cesse : « mal, Dieu, monde, ruines, cendres, agonie » (LN, 270). Cet épisode rappelle celui de Blanche, deuxième épouse de Nuit-d'Or, qui pressent la Première Guerre Mondiale, vision qui provoque sa mort. Le silence temporaire et fragile est de nouveau brisé par un bruit étourdissant : « C'est pourquoi la cloche sonnait d'une voix aussi pleine et ferme à travers champs, clamant à tous la grande nouvelle : qu'il était revenu, le temps de l'ennemi, le temps du sang et de la peur, et à pas de géant cette fois. » (LN, 275).

Aussi, les références à la période de l'Occupation en France sont clairement exprimées à travers la métamorphose de l'espace : « La France se détriplait maintenant de l'intérieur, se divisant en zones. L'une était dite libre, l'autre déclarée occupée – la troisième frappée d'interdit ». (LN, 276). L'identification des références spatiales et temporales fictives à celles réelles tient, selon Ramona Malita, à la fonction auctoriale ou gestuelle du chronotope: « Construire le temps et l'espace fictifs de la diegèse implique des gestes de l'écrivain pour lequel l'émergence du réel est primordiale »[3]. Les moyens topographiques et chronologiques vérifiables sont des traces de la subjectivité de l'auteur. Ainsi, à travers le tri spatio-temporel, Sylvie Germain dénonce la guerre en général en tant que trahison de la fraternité. Elle y voit l'image éternellement répétable d'un Caïn qui lève la main contre son frère Abel, réalisant, selon Dominique Viart, une vraie « critique de l'histoire »[4]. L'écrivaine reprend les idées d'Emanuel Levinas contre la guerre :

> L'état de guère suspend la morale. […] La guerre ne se range pas seulement comme la plus grande parmi les épreuves dont vit la morale. Elle la rend dérisoire. […] Mais la violence ne consistera tant à blesser et à anéantir, qu'à interrompre la continuité des personnes, à leur faire jouer des rôles où elles ne se retrouvent plus, à leur faire trahir,

[1]Serenela Ghițeanu, Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mythocritique et narratologique, Iași, Institutul european, 2010, p. 64.
[2] Dominique Viart, Bruno Vercier, La littérature française au présent, op.cit., p. 150.
[3] Ramona Malița, Le Chronotope romanesque et ses avatars, Szeged, Jate Press, 2015, p. 42.
[4]Dominique Viart, Bruno Vercier, La littérature française au présent, op.cit., p. 150.

> non seulement des engagements, mais leur propre substance […] Rien n'est dès lors extérieur. La guerre ne manifeste pas l'extériorité et l'autre come autre; elle détruit l'identité du Même[1].

Thomas d'Aquin mentionne dans *La Somme Théologique* que « La guerre est toujours illicite »[2], rappelant le texte évangélique de Saint Mathieu : « Tous ceux qui prennent l'épée, périront par l'épée »[3].

Dans « le hameau de Terre-Noire, juché sur sa colline en surplomb de la Meuse » (LN, 276), la Deuxième Guerre Mondiale débute avec un attentat contre la mémoire, le bombardement du cimetière : « Quant au cimetière, il fut au trois quarts détruit. » (LN, 278). Laurent Demanze voit dans ce bombardement la rupture des continuités générationnelles (qui prépare le futur personnage de *Nuit d'Ambre*) et des cohésions communautaires[4]. L'espace porte les signes de la grande conflagration. Terre-Noire se métamorphose et commence à saigner : « Toute la région de Terre-Noire en basculant en zone interdite semblait avoir changé de latitude. Latitude-guerre ; le paysage en fut tout transformé. La terre fut comme atteinte d'hémorragie » (LN, 276). De nouvelles constructions détruisent le paysage rural idyllique, créant une atmosphère terrifiante : « De fantastiques architectures surgirent un peu partout - bunkers, bases aériennes, camps, casernes, rails. Paysage en béton, horizon-barbelé ». (LN, 277). Des années plus tard, Charles-Victor se refugiera parmi ces constructions devenues des ruines: « Il ne cessait de découvrir les vestiges fantastiques laissés par la dernière guerre, dont l'immense blockhaus perdu dans la forêt en surplomb de l'usine »[5].

La Seconde Guerre Mondiale, ainsi que les autres événements qui marquent l'univers romanesque de Sylvie Germain, est vue à travers l'impact sur le destin des personnages. Si le chronotope débouche sur la perception du monde, il est nécessaire de voir comment cette appréhension du monde extérieur est « liée à l'expérience du personnage principal »[6]. La collision de la guerre est ressentie surtout à travers le destin de Nuit D'Or qui va perdre sa quatrième femme, Ruth, d'origine juive et ses quatre enfants dans la Rafle de 1942, mais aussi à travers ses quatre fils partis dans des camps de travail et à la guerre, Thadée et Baptise, Michel et Gabriel :

---

[1]Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'exteriorité*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1968, p. 5-6.
[2]Thomas d'Aquin, *Somme théologique*. [En ligne]. URL:
<http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae-Secunda_Secundae,_FR.pdf>, p. 245. (Consulté le 15. 03. 2019).
[3] Mathieu, 26,52.
[4]Laurent Demanze, « Le diptyque effeuillé », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, no 39, juin 2005, p. 68.
[5] Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 42. Dorénavant noté par le sigle NA suivi du numéro de la page.
[6] Hans Farnlof, « Chronotrope romanesque et perception du monde» in Poetique, vol.4, no 152, 2007, p. 440. [En ligne]. 2007. URL:
< https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-439.htm?contenu=resume> (Consulté le 15 mai 2019).

> Et ce mouvement au sein des éléments s'accompagne d'un double phénomène : l'accélération et la convergence du destin particulier de cet homme et de sa harde d'enfants sans mère vers l'Histoire de son siècle ; car si l'eau recouvre, au début du livre, une période intemporelle, dans la nuits des temps, dès le deuxième chapitre, « Nuit de la Terre » ce sont les événements qui prennent le pas sur les éléments : les guerres de 14-18, puis de 39-40, achèveront de réduire la résistance naturelle de ce chef de tribu mythique.[1]

La scène de la rafle est une des plus touchantes de l'œuvre germanienne où l'absurdité du mal atteint son paroxysme. Nuit d'Or y perd toute sa famille sauf Mathilde, sa fille ainée, qui garde ainsi sa promesse de ne jamais quitter son père. Désespéré, le patriarche des Péniel arrive à nier l'existence de la divinité :

> Il ne se rebellait même pas, il n'avait plus de colère et de haine contre Dieu. À quoi bon puisqu'en définitive il n'y avait pas de Dieu, que le ciel était aussi désert que la terre, aussi vide que sa maison. Il n'y avait pas d'autre Dieu que tous ceux-là qu'il avait tant aimés et qui maintenant brûlaient en paix devant ses yeux. Il contemplait la lente métamorphose de Dieu en cendres. (LN, 290-291).

Ce n'est qu'après la naissance de son petit-fils, Petit-Tambour, que Nuit d'Or regagne une lueur d'espoir et se rappelle de Dieu :

> La pensée de Dieu venait de faire retour en son cœur. Mais ce n'était plus ce Dieu qui si longtemps avait siégé à l'à-pic du monde, tout là-haut, comme un gigantesque oiseau de feu niché par-delà toute lumière […] C'était un Dieu sans visage et sans nom, fondu dans la terre, fait de pierres, de racines et de boue. Un Dieu-Terre. (LN, 300)

La nouvelle image de Dieu s'éloigne de celle chrétienne, se rapprochant plutôt de la déesse grecque Gaïa, « terre-mère, origine féconde de tout »[2] dans la mythologie antique.

L'illustration claire de la même dichotomie entre le temps mythique des origines et le temps historique se retrouve également dans le troisième roman de Sylvie Germain, *Jours de colère*. L'univers archaïque censé ramener à la vie le village de ses grands-parents dans le Morvan où elle passait ses vacances, le hameau Leu-aux-chênes qui semblait avoir échappé à l'écoulement du temps, à la fin du roman, se heurte aussi à l'Histoire : « Le hameau se vidait. […] On n'allait plus au bois, on allait à la guerre, on n'en revenait pas. Ceux qui rentrèrent repartirent bientôt avec les leurs. Le temps du flottage se mourrait lui aussi. On n'allait plus au bois, on n'allait plus au flot. On partait

[1]Claire Paulhan, « Le geste de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup », *Le Magazine littéraire*, no 224, novembre 1985, p. 69.
[2] Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, France loisirs, 1986, p. 7.

vers les villes »[1]. L'épilogue marque la disparition d'un monde ancestral à jamais récupérable.

3. Typologie des personnages

L'une des irradiations de l'étude du chronotope est l'ouverture sociologique qui « entame la discussion sur la typologie des personnages »[2]. De cette manière, nous avons identifié des personnages caractéristiques pour chaque type de temps, d'après la classification de Mircea Eliade, le temps mythique et le temps historique.

Spécifique pour le temps mythique (Mariska Koopman-Thurlings appelle ce type de temps, « le temps des ancêtres »[3]), dans l'œuvre de Sylvie Germain, c'est le personnage de la grand-mère[4], l'aïeule, la passeuse de mémoire ancestrale, celle qui assure la continuité générationnelle. Trois figures se distinguent dans le corpus germanien : Vitalie, de *Le livre des nuits*, Edmée de *Jours de colère* et Déborah de *Tobie des marais*. Le personnage de la grand-mère souligne l'importance de la lignée vue comme « pilier existentiel dans la vie d'un individu »[5]. Dans le temps primordial, l'aïeule est « l'axis mundi se trouvant au centre du monde et reliant la Terre au Ciel »[6], transmettant à ses prédécesseurs la croyance héritée de ces ancêtres.

Quant au temps historique, spécifiques pour la période de la Seconde Guerre Mondiale peinte dans le roman germanien, deux catégories de personnages : d'un côté les collaborateurs, les traîtres, de l'autre côté, les victimes. Dans les catégories des collaborateurs s'inscrivent Clemens Dukental de *Magnus*, Geoffroy Maisombreuse de *Chanson de mal-aimants*, Michel et Gabriel du *Livre des nuits*. « La littérature contemporaine […] distingue les collaborateurs et les dénonciateurs sous le vernis de la France résistante, creuse les zones obscures de l'Occupation et les petites lâchetés, mais cherche aussi à donner une autre image de quelques soldats allemands»[7]. Pour les victimes, Nuit d'Or, Baptiste et Thaddée, du *Livre des nuits*, Magnus du roman éponyme, Zélie de *L'Inaperçu*.

En ce qui concerne les traîtres, Sylvie Germain voue un paragraphe à cette catégorie de personnages dans *Nuit d'Ambre* : « Ils écrivaient à l'ennemi ; eux, des occupés, ils écrivaient à leur occupant, participaient de leur plein gré à cette œuvre de haine et de destruction qui se déployait autour d'eux. Ils écrivaient à la mort afin qu'elle ne chôme pas. Mais ils sont restés dans cette ombre opaque où ils avaient

[1] Sylvie Germain, *Jours de colère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 342. Noté par le sigle JC, suivi du numéro de la page.
[2]Ramona Maliţa, *Le Chronotope romanesque et ses avatars*, *op.cit.*, p. 49.
[3] Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La Hantise du mal*, *op.cit.*, p. 34.
[4] Roxana Maximilean, "La figure de l'aïeule dans l'œuvre de Sylvie Germain » in *L'écriture de la filiation*, Cluj-Napoca, Casa cărţii de ştiinţă, 2019.
[5]Serenela Ghiţeanu, *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple: thématique, mythocritique et narratologique*, *op.cit.*, p. 52-53.
[6] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères, op.cit.*, p. 79
[7] Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op.cit.*, p. 148.

minutieusement correspondu avec la mort. » (NA, 203). Le passage explique aussi, parmi autres, le nom de Geoffroy Maisombreuse qui pourrait se traduire par « maison ombreuse », référence claire à son caractère ténébreux. Agdé, sa femme, ne l'aime pas, elle n'est point heureuse avec lui, et, à travers le temps, elle tombe amoureuse d'un soldat espagnol qui avait rejoint les rangs de la Résistance, l'inverse de Geoffroy, l'incarnation de la dignité et du patriotisme, de l'honneur et de la moralité. Elle se confesse à Philippe, son frère, qui feigne un intérêt et amour sincères, mais, qui, trahit comme Judas, et dénonce cet amour interdit et passionnel à son beau-frère. L'amant est torturé devant sa bien-aimée dans un scénario grotesque monté par Geoffroy qui rappelle celui de la mort de Roselyn Petiou dans *Nuit d'Ambre*. Blessé par un verre case à cause de la douleur et la frustration, Agdé saignera jusqu'à la fin de sa vie. Cette perte de sang approche Agdé de Violette-Honorine[1], mais aussi de la Passion du Christ. Victime innocente de l'envie de son frère et d'un mari cynique, Agdé est un Abel christique : « Les pères [de l'église] l'ont toujours regardé [Abel] comme une figure de Jésus-Christ. »[2]. Sa douleur immense empêche la blessure de guérir et provoque sa mort.

Zélie, personnage de l'Inaperçu3 est un exemple clair de victime d'une situation politique et familiale problématique. Elle est le fruit d'une relation adultère entre sa mère, Céleste, et un soldat allemand détaché en France pendant l'Occupation : « Mais son amant s'appelait Johann Bohmland et portait l'uniforme de l'ennemi » (In, 209). Même si Céleste n'est pas une épouse fidèle qui attende son mari déporté en Allemagne, le narrateur semble justifier sa cause, étant donné que Pancôme, son époux, est homosexual : « Elle découvrait tout simplement l'amour physique, comme si, malgré la naissance d'un enfant, elle était demeurée vierge. » (In, 209). Zélie naît donc « marquée d'une double tare – la bâtardise et le déshonneur patriotique », étant, dès sa naissance, expulsée de sa famille, considérée « indigne d'hériter du prénom d'une aïeule que tous avaient respectée et aimée » (In, 211). À la Libération de la France, Zélie et sa mère sont publiquement humiliées, dans une scène d'une humiliation cruelle. Étant considérée comme résultat de la trahison familiale et patriotique, Zélie est forcée de défiler dans les bras de sa mère nue, au crâne rasé: « Elle a une mioche, eh bien qu'elles défilent donc ensemble, la traînée et sa frivolité de môme ! Et on avait collé dans les bras de Céleste la petite Zélie alors âgée de treize mois » (In, 213). L'amour et la tendresse se son beau-père ne pourront pas calmer sa curiosité de connaître son géniteur allemand, c'est pourquoi, à l'âge de treize ans elle s'enfuit de la maison, dans une tentative échouée de « mettre enfin un visage et un corps sur le nom de Johann Bohmland » (In, 223). Les problèmes identitaires se font jour : « La petite passait sans transition et sans mesure de l'allégresse à la mélancolie, d'assauts de babillages exaltés

[1] Personnage du *Livre des nuits* qui a une blessure qui saigne.
[2] Fulcran Vigouroux (dir.), *Dictionnaire de la Bible*, Tome 1, Paris, Éditions Letouzey et Ané, 1912, p. 30.
[3] Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008. Dorénavant noté par le sigle In, suivi du numéro de la page.

à d'abruptes bouderies, et de la gentillesse à la colère » (In, 222). Elle ressent la même préférence pour les rapaces nocturnes comme Lili du roman *Petites scènes capitales*, symptôme de souffrance, effort de comprendre « une réalité trop ample et compliquée » (In, 223). Après la mort de ses parents, la santé mentale de Zélie se détériore et son frère ainé se voit oblige de l'interner dans un sanatorium où elle se suicide une année plus tard.

« Zélie Zébreuze connaît la 'Chute' totale, mais non parce que la force de se sauver lui fait défaut, mais parce qu'elle est victime des adultes »[1] et de l'Histoire. Son journal fragmenté, composé des phrases abruptes difficilement compréhensibles est le miroir de sa souffrance. « En guise de baptême j'ai été ointe de crachats » (In, 147), écrit-elle en faisant référence à l'humiliation publique recrue lors de la Libération. « Je suis un crime de guerre qui rime avec amour/Ça rime très mal très cru très interdit » (In, 149). Elle nie l'existence de la divinité : « Dans le ventre du nom de Dieu : nuit absolue » (In, 150). Son frère, Pierre, celui qui a été oblige de la faire soigner dans un sanatorium, est traité en tant que traître absolu, Judas : « Je t'appelle Judas, c'est un constat […] Je ne veux plus te voir toi l'assassin bienveillant Plus jamais ni ici ni Ailleurs. » (In, 153). Elle refuse pendant tout son séjour au sanatorium de revoir son frère.

4. Conclusion

Dans l'œuvre de Sylvie Germain, la guerre réalise la rupture entre le temps historique et le temps mythique. Le destin individuel des personnages se développe toujours en rapport avec l'Histoire collective, « l'individu particip[ant] aux grands faits historiques comme si ceux-ci faisaient partie intégrante de son destin individuel »[2]. Même si elle est née après toutes les guerres, comme Nuit d'Ambre, l'écrivaine est particulièrement sensible aux rumeurs de l'Histoire et surtout à la souffrance des innocents. À travers l'écriture, elle porte témoignage d'une période passée, tout en dressant une sépulture aux malheureux. Les propos de Paul Ricœur soutiennent la démarche germanienne : « Mais, il y a peut-être des crimes qu'il ne faut pas oublier, des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit »[3]. Sylvie Germain a certainement entendu leur cri.

[1] Serenela Ghițeanu, *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple: thématique, mythocritique et narratologique*, ed. cit., p. 235.
[2] Mariska Koopman-Thurlings, « Pour une poétique de la mémoire » in *L'Univers de Sylvie Germain*, sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen: Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 229.
[3] Paul Ricœur, *Temps et récit*, ed. cit., p. 275.

Bibliographie

Textes de références

Germain, Sylvie. 2008. *L'Inaperçu*. Paris : Albin Michel.
Germain, Sylvie. 1987. *Nuit-d'Ambre.* Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
Germain, Sylvie. 1989. *Jours de colère.* Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
Germain, Sylvie. 2002. *Chanson des mal-aimants*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
Germain, Sylvie. 1985. *Le Livre des Nuits.* Paris : Gallimard.
Germain, Sylvie. 2012. *Rendez-vous nomade.* Paris : Albin Michel.
Ovide. 1992. *Les Métamorphoses.* Paris : Éditions Gallimard.

Ouvrages critiques

Bakhtine, Mihail. 1978. *Théorie et esthétique du roman*. Paris : Gallimard.
Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. 2000. *Dictionnaire des symboles.* Paris : Éditions Robert Laffon/Jupiter.
Commelin, Pierre. 1986. *Mythologie grecque et romaine.* Paris : France loisirs.
Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane.* Paris : Éditions Gallimard.
Eliade, Mircea. 1957. *Mythes, rêves et mystères.* Paris : Éditions Gallimard.
Ghițeanu, Serenela. 2010. *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mythocritique et narratologique.* Iași : Institutul european.
Goulet, Alain. 2006. *Sylvie Germain: œuvre romanesque*. Paris : L'Harmattan.
Koopman-Thurlings, Mariska. 2007. *Sylvie Germain. La Hantise du mal.* Paris : Éditions L'Harmattan.
Levinas, Emmanuel. 1968. *Totalité et infini, essai sur l'extériorité.* La Haye : Martinus Nijhoff.
Malița, Ramona. 2015. *Le Chronotope romanesque et ses avatars.* Szeged : JATEPress.
Ricœur, Paul. 1985. *Temps et récit.* Tome 3. Paris : Éditions du Seuil.
Viart, Dominique ; Vercier, Bruno. 2008. *La littérature française au présent*. Paris : Bordas.
Vigouroux, Fulcran (dir.). 1912. *Dictionnaire de la Bible.* Tome 1. Paris : Éditions Letouzey et Ané.

Articles

Demanze, Laurent. 2005. « Le diptyque effeuillé », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Boblet, Marie-Hélène ; Schaffner, Alain. *Roman 20-50*, no 39, juin/ 2005.
Hirsch, Marianne. 2008. «The Generation of postmemory» in *Poetics Today*, vol. 29, no 1/ 2008.
Koopman-Thurlings, Mariska. « Pour une poétique de la mémoire » in *L'Univers de Sylvie Germain*, sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2008.
Maximilean, Roxana. 2019. « La figure de l'aïeule dans l'œuvre de Sylvie Germain » in *L'écriture de la filiation*. Cluj-Napoca : Casa cărții de știință.
Paulhan, Claire. 1985. « Le geste de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup » in *Le Magazine littéraire*, no 224, novembre/ 1985.

Sitographie

« Halbwachs et la mémoire collective » [En ligne]. 2019. URL: <https://grandes-ecoles.studyrama.com/espace-prepas/concours/ecrits/culture-generale/halbwachs-et-la-memoire-collective-7764.html> (Consulté le 28 février 2019).
Fabienne Pascaud, «L'Inaperçu de Sylvie Germain» [En ligne]. 2002. URL: <https://www.telerama.fr/livres/linapercu,32667.php> (Consulté le 3 mars 2019).
Hans Farnlof, «Chronotope romanesque et perception du monde» in « Poétique », vol.4, no 152, 2007, p. 440. [En ligne]. 2007. URL: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-439.htm?contenu=resume> (Consulté le 15 mai 2019).

Marcel Nouago Njeukam, «L'espace et le temps romanesques : Deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête de la modernité dans l'*Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane » [En ligne]. 2008. URL : < https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=10125> (Consulté le 2 mars 2019).

Thomas d'Aquin, *Somme théologique.* [En ligne]. URL: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae-Secunda_Secundae,_FR.pdf>, p. 245. (Consulté le 15. 03. 2019).

Luciana PENTELIUC-COTOŞMAN
(Université Tibiscus de Timişoara)

Configurations poétiques de l'ennui dans l'espace culturel de la Romania

Abstract: (*Poetic Configurations of Spleen in the Cultural Space of Romania*) Much more than a state of mind, the ennui crosses time and space, connecting individuals and cultures around an existential suffering born of the acute awareness of the "disenchantment" of the world and declined in a wide variety of nuances and forms, which find expression and fulfillment (in the sense of sublimation or conjuration) in literary and artistic works. From antiquity to modernity, of which it is the emblematic sign, this indefinable and polymorphous sentiment says the pain of living and the discomfort in civilization, the deep tear of being and its disagreement with the world. It is, paradoxically, a source of despair and a vector of lucidity and clairvoyance, of reflection and creation. Placed at the crossroads of knowledge, ennui appears as a true anthropological structure of great versatility, which allows the meeting and the confrontation of sensibilities and poetic imaginaries. The present article aims to revisit this complex theme and to reflect on the different ways in which the poets of Romania have seized it over time, trying to illuminate the affective nuances that it covers, symbolic images, recurring patterns, landscapes, scenarios, and thus identify, from these particular poetic experiences, the elements of an imaginary of the ennui.

Keywords: *ennui*, *dor*, *saudade*, *poetry*, *Romania*

Résumé : L Bien plus qu'un état d'âme, l'ennui traverse le temps et les espaces, en reliant les individus et les cultures autour d'une souffrance existentielle née de la conscience aiguë du « désenchantement » du monde et déclinée dans une grande variété de nuances et de formes, qui trouvent leur expression et leur accomplissement (au sens d'une sublimation ou d'une conjuration) dans les œuvres littéraires et artistiques. Depuis l'Antiquité jusqu'à la modernité, dont il est le signe emblématique, ce sentiment indéfinissable et polymorphe dit le mal de vivre et le malaise dans la civilisation, la déchirure profonde de l'être et son désaccord avec le monde. Il est, paradoxalement, source de désespoir et vecteur de lucidité et de clairvoyance, de réflexion et de création. Placé au croisement des savoirs, l'ennui apparaît comme une véritable structure anthropologique d'une grande polyvalence, qui permet la rencontre et la confrontation des sensibilités et des imaginaires poétiques. Le présent article se propose de revisiter ce thème complexe et de rendre compte des différentes manières dont les poètes de la Romania s'en sont emparés au fil du temps, en essayant d'éclairer les nuances affectives qu'il recouvre, des images symboliques, des motifs récurrents, des paysages, des scénarios, et d'identifier ainsi, à partir de ces expériences poétiques particulières, les éléments d'un imaginaire de l'ennui.

Mots-clés: *ennui*, *dor*, *saudade*, *poésie*, *Romania*

L'ennui : une thématique complexe au croisement des savoirs

Au cours des siècles, l'ennui s'est constitué en un véritable sujet d'étude mobilisant une recherche pluridisciplinaire, dans laquelle convergent les contributions issues de plusieurs horizons de la science (psychologie, philosophie, théologie,

médecine, histoire, sociologie), et agissant comme un ferment de réflexion et de création au pouvoir inépuisable.

Bien plus qu'un état d'âme, l'ennui traverse le temps et les espaces, en reliant les individus et les cultures autour d'une souffrance existentielle née de la conscience aiguë du « désenchantement » du monde et déclinée dans une grande variété de nuances et de formes, qui trouvent leur expression et leur accomplissement (au sens d'une sublimation ou d'une conjuration) dans les œuvres littéraires et artistiques. Depuis l'Antiquité jusqu'à la modernité, ce sentiment indéfinissable et polymorphe dit le mal de vivre et le malaise dans la civilisation, la déchirure profonde de l'être et son désaccord avec le monde.

L'ennui n'est pas seulement de l'ordre d'un vécu individuel, mais il se saisit comme une « structure mentale collective particulière » (Lussier 2012, 8), soumise à des déterminations sociales et culturelles. Cette complexe disposition d'esprit n'est pas strictement subjective ou objective, mais hybride (cf. Heidegger 1992, 138), toujours dépendant de son contexte social, spatial et temporel. C'est une maladie de l'âme, mais une maladie culturelle.

Pour nommer ce malaise existentiel, les Anciens employaient le terme *mélancolie.* Mise sous le signe de Saturne et de la bile noire, selon la célèbre doctrine des quatre humeurs, la mélancolie inquiète et fascine par sa profonde ambivalence. Douce rêverie et source d'inspiration, ou bien souffrance et déchirure atroce : aucune disposition d'âme n'a occupé la pensée aussi longtemps que la mélancolie et n'a engendré une iconographie d'une telle richesse. Depuis l'Antiquité, l'ambivalence que revêt la notion de mélancolie « se déroule dans le cadre d'une dialectique entre l'image négative d'un tempérament maladif et l'image positive de l'être génial » (Sagnol 2003, 209). La paradoxale mélancolie est à la fois redoutable et féconde, folle et exceptionnelle, pathologique et créative.

La Renaissance fait triompher la conception artistique et créatrice de la mélancolie (cf. Hampartzoumian 2004, 27). Au XVIIIe siècle, elle devient un malaise de vivre général, dont le décor privilégié est la Nature, où le sujet fait l'expérience d'une solitude lui permettant de se détourner du monde et de prendre conscience de lui-même. Vers la fin du XIXe siècle, ce malaise se radicalise et se transforme en un véritable désespoir métaphysique. Avec les Romantiques, la mélancolie exacerbée se déploie dans un ennui profond: le mal du siècle.

Le mot *ennui* circule en français depuis le XIIe siècle. Il vient du verbe *ennuyer* qui est dérivé du bas latin *inodiāre*, formé, à son tour, sur l'expression du latin classique *in odio esse signifiant* « être un objet de haine » (Lussier 2012, 26). Dans la langue des troubadours, on retrouve le nom féminin *enueia* (avec la variante *nueia*, dans laquelle on reconnaît l'italien *la noia*), ainsi que les formes masculines *enueg*, *enuey*, *enuit* signifiant « ennui, chagrin, peine », comme dans cette exclamation de Bernard de

Ventadour: « Hélas ! quel ennui m'en vient », ou dans ces vers de Hugues de la Bachelerie : « Dieu ! quel ennui / Me fait la nuit ! / C'est pourquoi je désire l'aube »[1].

Le sens premier du mot *ennui* est un sens très fort: il signifie tourment, tristesse profonde, chagrin, dégoût. Ce n'est que plus tard qu'il prend, par affaiblissement, le sens de lassitude d'esprit, manque de goût et de plaisir. Le dictionnaire d'Émile Littré note à ce propos : « Dans le style relevé, *ennui* est un mot d'une grande force et qui s'applique à toutes sortes de souffrances de l'âme. […] Dans le langage ordinaire, il perd beaucoup de sa force et se borne à désigner ce qui fait paraître le temps long »[2].

Sous des formes diverses, l'ennui a existé depuis toujours, mais la modernité semble plus encliner que d'autres époques à y sombrer. En effet, les sociologues ont identifié dans l'ennui un signe emblématique de la modernité. L'historien Christophe Granger affirme lui aussi que, durant les XIXe et XXe siècles, l'ennui a pris une part importante dans la gestation des sociétés contemporaines (Granger 2012, 19).

Déçu par les idéologies et les utopies, dans un monde dépourvu de repères et de sens, que la mort de Dieu a laissée à l'abandon, l'individu moderne se voit condamné à subir tout seul le malheur de la condition humaine. La solitude entraînée par l'individualisation exacerbée, la dé-communautarisation et l'atomisation sociale engendrent un profond sentiment d'abandon, d'incomplétude et de détresse d'où surgit l'ennui.

Selon Stéphane Hampartzoumian, cette « tonalité affective » constitue la « vérité secrète de la modernité », idée que le sociologue résume par une formule inspirée : « la modernité, c'est l'institutionnalisation de l'ennui, c'est l'institutionnalisation de la mélancolie » (Hampartzoumian 2004, 22).

L'ennui devient en quelque sorte l'expression moderne de la mélancolie. La proximité des termes, dont la synonymie est consignée dans les dictionnaires (le *Dictionnaire encyclopédique de la langue française*, par exemple), permet le glissement de la mélancolie vers l'ennui. Plus que la mélancolie, lestée d'une puissante connotation organique et pathologique, l'ennui, permet d'approcher ce concept de « mal de vivre » dans une perspective psychologique et existentielle.

De l'horizon de la philosophie, Lars Svendsen (2003), qui envisage lui aussi ce malaise comme un phénomène majeur de la contemporanéité, lié à la disparition des structures traditionnelles de la pensée, avance l'idée que l'ennui est une sorte de situation limite existentielle dans laquelle se pose la question du sens. Un autre philosophe, Pascal David (2011, 9-17), met en évidence le caractère exemplaire de l'expérience de l'ennui et sa valeur initiatique.

Dès lors, on voit bien que l'ennui n'est pas tout simplement une forme d'oisiveté, une humeur vague, superficielle et futile. C'est quelque chose d'intense et d'ineffable,

[1] M. Raynouard. 1844. *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours. Comparée avec les autres langues de l'Europe latine. Précédé de nouvelles recherches historiques et philologiques, d'un résumé de la grammaire romane, d'un nouveau choix des poésies originales des troubadours, et d'extraits de poèmes divers*. Tome IV. Paris: Silvestre, p.343.

[2] https://www.littre.org/definition/ennui.

ce « mal sourd, mal indéfinissable » qui tourmente Giacomo Leopardi (*Les souvenirs*), un « sentiment informe », comme le dit Vladimir Jankélévitch, « qui est vaste comme la steppe et blanc comme la neige » (David 2011, 13). C'est une sensation de vide existentiel accompagnée de la solitude et de la souffrance, le malaise d'une conscience de soi aiguisée à l'extrême. Telle la nausée sartrienne, cet ennui pénétrant qui vient miner la possibilité d'être au monde : « De temps en temps, je baille si fort que les larmes me roulent sur les joues. C'est un ennui profond, profond, le cœur profond de l'existence, la matière dont je suis fait. » (Sartre 1991, 222).

En effet, dans l'ennui, il y a des registres et des degrés, de l'ennui superficiel à l'ennui profond, essentiel, représentant une donnée première, originelle et constitutive de la condition humaine. Intimement lié au temps et à l'être, à la confrontation de l'homme avec lui-même, cet ennui ouvre à un questionnement d'ordre métaphysique portant sur le sens de l'existence et sur la mort. C'est ce fameux « mal de l'infini » dont parle parfois Émile Durkheim (1986, 304). L'ennui comporte des aspects complémentaires et contradictoires : un sentiment d'insatisfaction et de vide, une souffrance, ainsi qu'un refus, une révolte et la recherche du sens. En s'emparant de l'imagination, il la travaille, soit pour la troubler, soit pour la féconder. Il est, paradoxalement, source de désespoir et vecteur de lucidité et de clairvoyance, de réflexion et de création.

Voilà donc les lignes de forces d'une thématique complexe, qui ouvre à l'interdisciplinarité. Placé au croisement des savoirs, l'ennui apparaît comme une véritable structure anthropologique d'une grande polyvalence, qui permet la rencontre et la confrontation des sensibilités et des imaginaires poétiques. Dans cette perspective, le présent article se propose de revisiter ce thème et de rendre compte des manières dont quelques poètes de la Romania s'en sont emparés au fil du temps, en tentant d'éclairer les nuances affectives qu'il recouvre, des images symboliques, des motifs récurrents, des paysages, des scénarios, et d'identifier ainsi, à partir de ces expériences poétiques particulières, les éléments d'un imaginaire de l'ennui.

Le petit « dictionnaire » baudelairien de l'ennui

Essayons d'abord de fixer quelques repères terminologiques, pour jalonner ce champ intellectuel, exploré à fond et pourtant incertain. Polarisés par le concept d'ennui, on y retrouve toute une constellation de termes, organisés en séries synonymiques et reliées les uns aux autres par un dense réseau de rapports et de correspondances. *Mélancolie*, *acédie*, *spleen*, *mal*, *malaise*, *tristesse*, *chagrin*, *souffrance*, *douleur*, *désespoir*, *lassitude*, *abattement*, *désœuvrement*, *morosité*, *dégoût*, *peine*, *tourment*, *fadeur*, *oisiveté*, *vide*, *solitude*, *langueur*, *regret*, *nostalgie*: ces champs lexicaux décrivant le vaste registre de formes et de phénomènes associés à l'ennui évoquent un univers plutôt négatif. Cependant, soumis au travail alchimique de l'imagination et du verbe poétiques, qui l'enrichissent de métaphores et d'images symboliques, cet univers se révèle fascinant.

Pour tout examen du thème lyrique de l'ennui, la création de Charles Baudelaire est un repère incontournable. Moment de synthèse et de rupture, la poésie baudelairienne met en place les coordonnées essentielles autant de la lyrique que de la sensibilité moderne, notamment de l'ennui moderne dont elle est un véritable « dictionnaire ». L'ennui baudelairien se déploie dans une impressionnante variété de nuances, toujours renouvelée et presque inépuisable. On y retrouve des degrés, depuis l'ennui léger et crépusculaire – une sorte de mélancolie presque douce, rappelant la langueur sereine de Lamartine, comme dans *Recueillement* (« Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. / Tu réclamais le Soir; il descend; le voici... ») – et jusqu'à l'ennui exacerbé. Âpre et torturant, profond et inconsolable, celui-ci suscite un essaim de métaphores, d'images fortes et expressives, dont l'isomorphisme et la convergence imaginaire sont évidents: l'ennui, c'est « l'irrésistible dégoût » (*Madrigal triste*), « le secret douloureux qui me faisait languir » (*La vie antérieure*), le « Serpent qui me mord les entrailles » (*À une Madone*) ou « l'obscur ennemi qui nous ronge le cœur » (*L'ennemi*). C'est le « venin » et la « plaie » (*La voix*).

L'ennui baudelairien est une expérience personnelle douloureuse, sincèrement vécue et lucidement assumée, mais c'est aussi l'expression de la souffrance existentielle de toute une génération, celle de « nos cœurs maudits, / Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles », selon la sombre métaphore de l'*Obsession*. Le portrait de *Spleen III*, où le poète se figure en dandy spleenétique, touché d'un mal sans remède, est en ce sens emblématique :

> Je suis comme le roi d'un pays pluvieux.
> Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
> Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
> S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
> Rien ne peut l'égayer
> Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
> De son être extirper l'élément corrompu,
> […]
> II n'a su réchauffer ce cadavre hébété
> Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

Il pose l'impossibilité de la consolation, qu'anticipe déjà Gérard de Nerval dans le poème *El Desdichado*, en plaçant le moi poétique sous le signe d'un ennui irrémédiable, où se conjuguent les ténèbres, la mort et le deuil :

> Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
> Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
> Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
> Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

On remarque ici, le motif très fort du « Soleil noir » qui renvoie aux oxymores baudelairiens du « jour noir » et du « soleil de glace », tout en rappelant l'« affreux soleil noir d'où rayonne la nuit ! » des *Contemplations* de Victor Hugo. Ce soleil au signe inversé, noir, froid, immolé – « le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige », écrit Baudelaire (*Harmonie du soir*) –, est un élément récurrent de l'imaginaire du mal et de l'ennui. Il reparaîtra chez Apollinaire, dans l'image frappante sur laquelle se clôt le poème *Zone* : « Adieu Adieu / Soleil cou coupé ».

Il serait impossible d'épuiser la multitude des variations et des modulations de l'ennui baudelairien. L'important est que cette œuvre-charnière, entièrement habitée par l'ennui, permet d'en explorer la vaste thématique et l'imaginaire selon plusieurs axes de recherche, au fil des œuvres poétiques, tout au long des XIXe et XXe siècles. L'ennui baudelairien capitalise sur la mélancolie romantique, il la purge de la sentimentalité et la rend plus lucide et plus amère. Il la transfert de la Nature, qui offrait encore un certain réconfort, dans le désert de la grande ville anonyme, où les individus sont tous des solitaires isolés, seuls bien qu'ensemble. Apollinaire ressentira ce sentiment de solitude : « Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule », écrira-t-il dans *Zone*.

L'ennui et le Temps : angoisse de la mort et précarité de l'existence

En revenant aux perspectives que l'œuvre baudelairienne peut ouvrir sur l'imaginaire de l'ennui, nous devons nous arrêter tout d'abord sur la longueur accablante du temps :

> Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
> Quand, sous les lourds flocons des neigeuses années,
> L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
> Prend les proportions de l'immortalité. (*Spleen II*)

Giacomo Leopardi, dans *Les souvenirs,* semble éprouver le même malaise, mais plus ambigu car l'impression désolante du temps qui traîne et de la stagnation se fait doubler par le regret de la vie qui s'en va :

> Ainsi s'en vont, hélas! mes traînantes journées
> À l'oisiveté morne, à l'oubli condamnées.
> En moi-même isolé, sans but et sans amours,
> Comme une eau sans issue ainsi coulent mes jours.

Dans *Lassitude,* Jules Laforgue ressent douloureusement le même poids du temps et de l'ennui : « Trente siècles d'ennui pèsent sur mon épaule / Et concentrent en moi leurs sanglots, leurs remords ». « Comme la vie est triste et coule lentement. », « Comme nous sommes seuls ! Comme la vie est triste ! », répète-il dans le poème *Triste, triste.* La même impression – « Comme la vie est lente » – chez Apollinaire,

dans *Le Pont Mirabeau*, cette méditation sur la vie, qui valorise le symbolisme antique du fleuve.

Paradoxalement, l'ennui suscite deux attitudes opposées par rapport au temps, que l'on peut déceler dans l'œuvre baudelairienne. D'un côté, il y a l'impression que le temps se dilate – « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » (*Spleen II*) – et que le moi s'éternise – « Mon âme est un tombeau que, […] / Depuis l'éternité je parcours et j'habite » (*Le mauvais moine*) –, vieux, condamné à une « existence immense » (*La voix*), une « existence brumeuse » (*Élévation*), et oublié de tous, comme un « sphinx » « assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux » (*Spleen II*). De l'autre côté, il y a la hantise du Temps, « l'ennemi vigilant et funeste » (*Le Voyage*), et de la mort. « Et le Temps m'engloutit minute par minute », écrit le poète dans *Le goût du néant*. « O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie », s'exclame-t-il dans *L'Ennemi,* et toujours lui de conclure dans *Semper eadem*: « La Mort nous tient souvent par des liens subtils ».

Les plaintes de François Villon, le premier des poètes maudits, dont l'œuvre est faite d'interrogations et d'inquiétudes, de joies et de regrets, préfigurent cet ennui moderne lié au temps qui passe et à la mort. « Je plains le temps de ma jeunesse », « Mes jours s'en sont allés errant » (*Je plains le temps de ma jeunesse*), ces vers disent un malaise existentiel dont la gravité est dissimulée parfois sous les apparences d'une mélancolie gracieuse et touchante, comme celle de la *Ballade des Dames du temps jadis* avec son refrain nostalgique qui traverse les siècles: « Mais où sont les neiges d'antan? ». On retrouve cette même nostalgie chez Verlaine, dans *Chanson d'automne*: « Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure. » ; chez Giacomo Leopardi, dans *Les souvenirs* :

> Et cependant les jours bénis de la jeunesse
> S'en vont, ce temps béni, de l'idéale ivresse,
> Et je le perds, hélas ! je le perds sans retour
>
> Tristesse d'aujourd'hui, vains regrets du passé,
> Et puis ce mot : « Je fus », fatidique et glacé !...

ou chez Apollinaire, dans *Le Pont Mirabeau* :

> L'amour s'en va comme cette eau courante
> L'amour s'en va
>
> Passent les jours et passent les semaines
> Ni temps passé
> Ni les amours reviennent

Les aveux fulgurants, faits tantôt à la deuxième, tantôt à la première personne, qui ponctuent régulièrement le poème emblématique *Zone*, révèlent eux aussi la

détresse du Mal-aimé en proie à l'ennui – « À la fin tu es las de ce monde ancien » –, traversant une crise existentielle où se mêlent la solitude, le regret, la nostalgie de la jeunesse, de l'innocence et de l'amour perdus, l'angoisse du temps qui passe et de la vie gaspillée :

> Tu étais triste à mourir
>
> Tu es seul le matin va venir
>
> L'angoisse de l'amour te serre le gosier
> Comme si tu ne devais jamais plus être aimé
>
> Tu n'oses plus regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter
> Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté
>
> J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps
>
> Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
> Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie

Dans la poésie de l'ennui, le thème de la fuite inexorable du temps et du regret du temps perdu entraîne souvent celui de la précarité de l'existence. Le poème *Mélancolie* de Paul de Roux illustre l'imbrication de ces thèmes, en se focalisant sur le caractère atemporel et implacable de la précarité qui fonde la condition humaine :

> Comme votre ombre, la mélancolie,
> pas à pas vous accompagne, pas
> qui un à un vous éloignent
> de la jeunesse des promesses crédibles,
> de jours perdus irrémédiablement,
> à l'image de celui-ci où le temps
> imprimera la marque du regret :
> jour ouvert encore sur les arbres,
> les allées, les beaux visages
> et qui se consume ici, déjà
> se fait ombre, à chaque pas.

Philippe Jaccottet est lui aussi particulièrement sensible à la précarité de toute chose qui se signale dans le sensible, mais il déploie sa stratégie contre le Temps dans le régime imaginaire de l'euphémisation et de l'antiphrase qui atténuent les valeurs négatives et l'angoisse, comme dans ces vers de *La Semaison* :

> […] un souffle de douceur donné aux choses proches
> par compassion de leur prochaine chute,
> une douceur défiant la grossièreté de l'ennemi,
> une ferme patience dans le temps torturant.

D'autres poètes de l'ennui allient le sentiment de la fragilité à la conscience de la médiocrité, voire de la stérilité de l'existence. Dans l'ennui, l'homme se confronte à son propre néant. « Dans la langue des vers exhalant ma souffrance, / Je me plaignais au ciel, à la nuit, au silence / De la fragilité si brève de mes ans. » Tel est, dans *Les souvenirs,* l'aveu de Giacomo Leopardi, qui « du néant humain sondant le gouffre amer », voit l'existence comme une série de « stériles efforts » et de « vains bruits » (*L'Infini*), comme un « amer séjour », « ce douloureux séjour de la race mortelle » (*La vie solitaire*). Sa propre vie est frappée d'inutilité : il se sent « inerte et sans ressort », son « lot sous le ciel » est « vide et nul », son « sentier mortel » est « obscur et désert », ce qui le conduit à une conclusion terrassante: « Arbre sans fruits la vie! inutile misère!... » (*Les souvenirs*).

« Ah! que la Vie est quotidienne... », écrit Laforgue dans la *Complainte sur certains ennuis*. Victime de cette vie banale, du destin et de l'indifférence du monde, le poète, insignifiant, découragé et las, se prend lui-même en derision :

> Parasite insensé d'une obscure planète,
> Dans l'infini tonnant d'éternelles clameurs,
> Sur un point inconnu j'apparais et je meurs,
> […] Tout est dur et sans cœur et plus puissant que toi. *(Résignation*)

L'autoironie et le rire amer, dont l'ennui se teint parfois chez Baudelaire ou encore chez Apollinaire – « Tu te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire pétille » (*Alcools*) –, constituent l'une des voies qu'emprunte la mélancolie contemporaine, comme celle d'un Henri Michaux, par exemple, incarnant dans la figure du clown triste la condition du poète, dérisoire et condamné à la dérision, mais qui rit de soi-même pour se découvrir :

> CLOWN, abattant dans la risée, dans le grotesque, dans l'esclaffement,
> le sens que contre toute lumière je m'étais fait de mon importance.
> [...] à force d'être nul
> et ras…
> et risible… (*Clown*)

Les paysages de l'ennui : état d'âme et investissement imaginaire de l'espace

La confrontation au Temps et à la fragilité de l'existence fournit donc l'une des coordonnées essentielles de l'imaginaire de l'ennui. L'investissement de l'espace nous en livre une autre. Chez Baudelaire, la longueur insupportable du temps qui traîne et

s'étire – « les vastes chagrins » (*Elévation*) – trouve son expression spatiale dans l'immensité indéterminée du paysage, de la mer, du désert ou de la plaine, qui deviennent autant de métaphores du mal de vivre. L'ennui, c'est la « Noire Sibérie » (*Chanson d'Après-midi*), « une oasis d'horreur dans un désert d'ennui » (*Le Voyage*), « cette tristesse étrange, / Montant, comme la mer, sur le roc sombre et nu » (*Semper eadem*), ou bien « la tristesse (qui) en moi monte comme la mer / Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose, /Le souvenir cuisant de son limon amer » (*Causerie*). Le poète se retrouve « Haletant et brisé de fatigue, au milieu / Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes » (*La Destruction*). Et c'est toujours l'ennui qui est figuré dans l'« immense nuit » (*De profundis clamavi*), dans la « neige immense » (*Le Goût du néant*) ou dans la « muraille immense du brouillard » (*Le cygne*).

Le paysage métaphorique de Paul Verlaine repose sur la même analogie entre l'ennui et la plaine immense, désertique et polaire :

> Dans l'interminable
> Ennui de la plaine,
> La neige incertaine
> Luit comme du sable. (*Dans l'interminable ennui de la plaine*)

Dans la poésie de Baudelaire, autour du noyau thématique de l'ennui gravite un champ analogique très large dans lequel convergent les figures et les symboles de la mort, du bas, de la pesanteur et de l′enfermement (gouffre, enfer, Styx, prison), associés à la nuit et aux ténèbres – « Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage » (*Le coucher du soleil romantique*) –, à la solitude et au froid: « Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse / La froide cruauté de ce soleil de glace /Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos. » (*De profundis clamavi*). Les motifs de la pluie, de la brume et de la neige, du crépuscule et de l'automne s'y ajoutent et se relaient pour composer un paysage symbolique, ou plutôt une atmosphère mentale sombre et glaciale, qui trahit le déchirement profond de l'être :

> Pluviôse, irrité contre la ville entière,
> De son urne à grands flots verse un froid ténébreux. (*Spleen I*)

> Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle,
> Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
> Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
> Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;
> Quand la pluie étalant ses immenses traînées
> D'une vaste prison imite les barreaux. (*Spleen IV*)

> Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres,
> […] Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
> Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé. (*Chant d'Automne*)

Ce paysage-état d'âme, citadin, pluvieux, automnal, est parfaitement illustré par les vers de Verlaine :

> Il pleure dans mon cœur
> Comme il pleut sur la ville ;
> Quelle est cette langueur
> Qui pénètre mon cœur ?
>
> Ô bruit doux de la pluie
> […] Pour un cœur qui s'ennuie,
> Ô le chant de la pluie ! (*Il pleure dans mon cœur*)

L'impression de tristesse et de monotonie est donnée par la structure répétitive et la lenteur du rythme que renforce le réseau d'assonances [o] / [õ] / [œ] et d'allitérations en [l] et [r], ainsi que par la rime *cœur – langueur* ou par l'analogie et l'homophonies les couples *pleure – cœur*, *pluie – s'ennuie*, *pleure – pluie*. La musicalité des vers et la douceur suggérée par les mots *doux* et *chant* atténuent la souffrance et confèrent à cette poésie de l'ennui une tonalité unique.

Dans *Spleen*, Jules Laforgue retrouve cette même constellation phonique et imaginaire de l'ennui, qui l'oriente vers un « paysage-type » (Dufour 2001, 23):

> Tout m'ennuie aujourd'hui. J'écarte mon rideau,
> En haut ciel gris rayé d'une éternelle pluie,
> En bas la rue où dans une brume de suie
> Des ombres vont, glissant parmi les flaques d'eau.

Ailleurs, le poète devient plus original et love son ennui dans un paysage « spleenétique », « fragmenté », qui « recense des morceaux d'espace » (*ibidem*, 22) évoquant un monde du délabrement, terni, malade, dévalorisé, à l'image d'un sujet abattu, dont le dégoût et l'amertume sont mêlés d'ironie. Tel le cadre parisien peint dans les *Préludes autobiographiques*, qui juxtapose, en miettes, la « Cathédrale anonyme! en ce Paris, jardin/ Obtus et chic », des « vitraux fardés », des « vieux dimanches / Dans les quartiers tannés où regardent des branches / Par-dessus les murs des pensionnats » et des « Ciels trop poignants ». Dans la *Complainte d'un autre dimanche*, le décor « C'était un très-au vent d'octobre paysage », un « glabre paysage » composant « un couchant mal bâti », une « buanderie aux tuiles sales suppurant du livide », « Cinq arbres en proie à de mesquines rafales / Qui marbrent ce ciel crû de bandages livides » et des « squelettes de glycines » « recroquevillant leur agonie aux ficelles ». Ce paysage symbolique est une manière de dire le désarroi du moi.

Bien que la pluie soit omniprésente dans la poésie de l'ennui, chaque poète qui adhère sincèrement à cet élément et se laisse porter par son dynamisme, réussit à dépasser le cliché et à construire des images poétiques véritables (au sens bachelardien

du terme). Tel est le cas de George Bacovia, le poète roumain du mal moderne, pour lequel l'ennui existentiel n'est pas uniquement un thème lyrique, mais une expérience bouleversante, vécue à l'extrême, jusqu'au bout. Le poème *Rare* joue de la répétition à la manière de Verlaine, en associant la pluie à la solitude qui engendre le sentiment de vide existentiel et de mal de vivre :

Il pleut, il pleut, il pleut,
Temps d'ivresse, d'orgie
Écoute ce désert,
Quelle mélancolie !
Il pleut, il pleut, il pleut…

[…] Si seul, si seul, si seul,
Temps d'ivresse, d'orgie –
Écoute comme il pleut,
Quelle mélancolie,
Si seul, si seul, si seul…

Les paysages bacoviens sont des paysages d'âme qui dissimulent l'expression directe du moi, pour mieux en révéler les profondeurs insondables, un état abyssal, dans lequel fusionnent la conscience de la décomposition universelle, la hantise de la mort, la déréliction et l'ennui de vivre. Ces paysages combinent inlassablement la pluie, la neige, le vent, la nuit, le brouillard, associés au noir, au chaos, à la solitude, à la folie et à la mort :

Une nuit fluide, où l'on noie dans de lourds torrents.
Dans le brouillard - fatigués, sans horizon, rougeauds –
Se consument d'enfumés et de tristes falots
Dans les banlieues, la nuit plus noire apparaît,
Rivières en crue de tristes maisons inondèrent. (*Sonnet*)

La pluie incessante semble noyer le monde entier et entraîne une tristesse qui prend des dimensions cosmiques: « J'entends la matière pleurer », écrit le poète dans *Lacustre*. Dans la *Marche funèbre*, le cadre et l'atmosphère sont rendus par quelques traits sommaires, mais poignants – « Il neigeait d'abondance, tristement, il faisait tard », « Amèrement, dans la nuit, le vent sifflait, hagard » –, auxquels s'ajoute un essaim d'images sonores suggérant la détresse et l'obsession de la mort: « Tristement pleurait le piano », « le piano gémit », « quel chant amer », « un chant par trop malheureux », « cette effroyable marche lugubre, funéraire », « cette funèbre mélodie ».

La sensation de pesanteur liée à ce malaise existentiel profond s'exprime chez Bacovia par le motif du plomb. Symbole de la lourdeur par excellence, le plomb est associé à Saturne, la planète régissant l'humeur noire, et à l'eau. L'imagination

poétique rejoint ce symbolisme élémentaire et s'investit dans cette matière pour incarner ses hantises. Dans le poème *Plomb*, ce mot revient obsessivement et sa redondance crée une sorte de mélopée angoissante et funeste. Tout un cortège d'épithètes et de métaphores – « fleurs de plomb », « couronnes de plomb », « cercueils de plomb », « ailes mortes, de plomb », « amour de plomb », « sommeil de plomb » – rendent la sensation d'immobilité, d'alourdissement et de d'accablement presque palpable.

Un autre poète roumain, Lucian Blaga, transfigure le paysage d'automne et le sentiment de mélancolie en une image poétique pénétrante, d'une grande originalité, dont la force vient de l'authenticité du vécu qui la sous-tend. Le « moi », raccordé aux météores, investit la pluie de sa douleur qui prend ainsi des dimensions cosmiques et, inversement, il devient le réceptacle de toute la souffrance de l'univers :

> Un vent solitaire essuie ses larmes froides
> sur les vitres. Il pleut.
> Des tristesses vagues me saisissent, mais toute
> la douleur, que je sens, je ne la sens pas en moi,
> […]
> mais dans les gouttes de pluie qui coulent.
> Et greffé sur mon être le monde immense
> avec son automne et son soir
> me fait mal comme une blessure. (*Mélancolie*)

Le *dor* et la *saudade* : une contribution enrichissante à la lyrique de l'ennui

Ce détour par la poésie roumaine nous permet d'enchaîner sur deux notions appartenant au champ conceptuel de l'ennui et venues des confins de la Romania, qui apportent une contribution enrichissante autant à la sensibilité qu'à la littérature de cet espace culturel : le *dor* roumain et la *saudade* portugaise. Considérés, tous les deux, des sentiments particuliers, impossibles à traduire, *dor* et *saudade*, bien qu'éloignés dans l'espace, sont, dans leurs significations profondes, étonnamment proches. Mircea Eliade (2006, 327-335) établit une identité conceptuelle et sémantique entre ces deux mots, en affirmant que *dor* est l'équivalent parfait de la *saudade* portuguaise.

Dor vient du latin *dolus* « douleur » et pourrait se rapprocher de l'italien *duolo* présent dans le vocabulaire des poètes Dante, Pétrarque et Leopardi (Rotiroti 2018). Il est sans doute à mettre en relation avec le français *deuil*, issu du même étymon, comme les mots *dol* et *dolor* employés en ancien provençal pour designer la douleur physique et la douleur morale, le chagrin (cf. Cropp 1975, 280). Mot simple et fort, indéfini et fascinant, lourd de sens, *dor*, comme l'ennui, se décline dans une variété de nuances : c'est un sentiment subjectif et un pouvoir impersonnel qui subjugue et ravage, un sortilège, une maladie cosmique (Blaga 1985, 291). Il exprime l'amour, le désir, la passion, mais aussi la souffrance, la perte, la nostalgie, la tristesse et le deuil. *Dor* est à la fois doux et cruel, c'est un désir mêlé de regret et un regret mêlé d'espérance et de

soif infinie d'amour et de vie. Comme la *saudade*, le *dor* regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir.

Dor a une dimension métaphysique: c'est un désir nostalgique ineffable, un désir d'absolu, d'infini. D'un certain point de vue, il se révèlerait, comme « l'hypostase roumaine de l'existence humaine » (*ibidem*, 294). Selon Constantin Noica (1987, 205-208), le *dor* est une synthèse unique, issue non pas de la composition, mais de la fusion de la douleur et du plaisir. Ce sentiment complexe et singulier pèse sur l'âme roumaine de tout son poids émotionnel. Emil Cioran (2011, 1261) en esquisse une ontologie négative, en affirmant, dans l'essai *Le Dor ou la Nostalgie*, que le *dor* se dessine sur un fond de souffrance. Il exprime une sorte de tristesse de la terre qui s'est infiltrée et sédimentée dans l'âme roumaine d'une telle manière, qu'elle est arrivée à la définir. Cette tristesse est liée à la solitude, à la séparation, au dépaysement et au déracinement, à la conscience d'une absence ou d'une perte, la conscience d'être trop loin où que l'on soit. On peut dire que c'est une tristesse ancestrale, comme celle qui retentit dans le poème *Silence* de Blaga :

> Une voix étrangère
> s'est éveillée dans mon cœur
> et un désir chante en moi une nostalgie qui n'est pas mienne.
>
> On dit que des ancêtres morts avant l'heure,
> […] viennent vivre
> en nous
> leurs vies manquées.

Pour transposer *dor*, le traducteur reformule le vers « şi-un cântec cântă-n mine-un dor, ce nu-i al meu » et recourt à deux termes, *désir* et *nostalgie*, ce qui montre qu'aucun mot français ne saurait complètement couvrir tout le champ sémantique de *dor* et d'en rendre toute la charge affective, toutes les nuances, ce mélange de plaisir et de souffrance qui le caractérise. Le poème *Dorul-dor* traduit par *Le désir-désir* met en évidence la même impasse communicationnelle, la même impuissance :

Des désirs le plus profond	Cel mai adânc din doruri
c'est le désir-désir.	e dorul-dor.
Celui qui n'a pas de souvenir	Acela care n-are amintire
et d'espoir, le désir-désir.	şi nici speranţă, dorul-dor.
[…]	[…]
Le désir-désir est sans bornes.	Nesfârşit e dorul-dor,
Il hante la vallée des hommes.	Bate-n valea tuturor.

Comme le roumain *dor*, la *saudade* portugaise est par excellence un mot des poètes, qui soulève des difficultés de traduction. Et pour cause. Beaucoup plus qu'un mot, *saudade* est un phénomène culturel et une expérience existentielle, un trait inséparable de l'âme portugaise. Enraciné dans un espace se définissant à la fois par la

finitude, celle de la terre, du continent, et par l'ouverture à la mer, ce sentiment ambigu de tristesse et de joie est également façonné par une histoire ayant prédisposé le peuple lusitain à l'éprouver. Il y a dans la *saudade* « le sentiment de la terre, la communauté avec la nature, et l'expérience de l'exil, le sentiment d'absence »[1]. C'est à partir de ces deux composantes, le désir et l'exil, que se construit le sentiment de la *saudade* qui traverse tout le lyrisme portugais. En effet, la *saudade* trouve son expression la plus pure et la plus parfaite dans le *fado*, comme le *dor* roumain s'exprime le mieux dans la *doina*.

Plusieurs horizons culturels se croisent dans ce mot et en expliquent la complexité sémantique. Dans la *saudade* se conjuguent la tristesse de la séparation et la joie du souvenir, le regret et le désir de quelque chose de perdu, la souffrance et le pouvoir de désirer et d'espérer encore. La duplicité, la tension entre contraires en constitue la dynamique[2]. Cette dualitude foncière de la *saudade*, ainsi que son rapport à l'amour et à l'absence de l'être aimé, vécue intensément à la limite du désespoir et de l'espérance, trouvent une expression admirable dans le poème homonyme de Nuno Júdice :

> Je t'attends au bout du monde
> ou à son commencement,
> tandis que les semences sèchent au soleil
> qui ne se lève pas. […]
>
> Tu es celle qui ne vient pas :
> promesse de l'amour qui emplit
> les miroirs, éclat
> des ténèbres qui obscurcit
> le cristal. […]
>
> Ombre, cendres et ruine
> viennent à chaque printemps ; mais toi
> tu reviens seulement de je ne sais où,
> alors que je n'attends pas
> et là où je ne suis plus.

On retrouve également ce mélange et cette ambiguïté de la *saudade* dans le poème *Ode Maritime* de Fernando Pessoa :

> Ah, tout quai est une saudade en pierre !
> Et quand le navire se détache du quai
> Et que l'on remarque d'un coup que s'est ouvert un espace
> Entre le quai et le navire,

[1] Adelino Braz. 2006. « L'intraduisible en question: l'étude de la saudade », in *RiLUnE*, n. 4., p. 104.
[2] Cf. *ib.*, p. 105-107.

Il me vient, je ne sais pourquoi, une angoisse toute neuve,
Une brume de sentiments de tristesse
Qui brille au soleil de mes angoisses couvertes de gazon
Comme la première fenêtre où l'aurore vient battre,
Et qui m'entoure comme un souvenir d'une autre personne
Qui serait mystérieusement à moi.

Edouardo Lourenço (1997) définit la *saudade* comme « une déchirure de l'être qui se découvre enfant du temps ». En effet, l'expérience de la *saudade* se fonde sur une perception particulière du temps : ce qui est fini n'est pas complètement terminé et ce qui est passé n'est pas complètement mort, puisque l'on peut faire le passé ressurgir pour le revivre dans l'instant éphémère.

Pour **conclure**, empruntons une pensée de Constantin Noica (1987, 206-208) sur les mots et leur tension intime. Le philosophe parle de certains mots pleins, lourds, dont le pouvoir créateur ne tarit jamais et qui s'entourent d'un champ sémantique inépuisable grâce auquel ils ouvrent tout un horizon. *Ennui* est l'un de ces mots puissants, *dor* en est un autre et *saudade* aussi. Leurs horizons imaginaires interfèrent et leurs zones de signification s'enrichissent en permanence de la contribution des poètes de toutes langues et de tous temps.

Bibliographie

Textes de références

Apollinaire, Guillaume. 1983. *Alcools*. Textes, commentaires et guides d'analyse par Bernard Lecherbonnier. Paris: Nathan. Intertextes/Les œuvres.

Bacovia, George. 1998. *Plomb / Plumb*. Traduit du roumain par Odile Serre. Lausanne: L'Âge d'homme.

Baudelaire, Charles. 1963. *Les Fleurs du mal*. (Teste intégral). Paris : Aux quais de Paris.

Blaga, Lucian. 1978. *Poemele luminii / Les poèmes de la lumière*. Traduction par Paul Miclău. Bucureşti: Editura Minerva.

Hugo, Victor. 1911. *Les Contemplations*. Paris : Nelson.

Jaccottet, Philippe. 1984. *La Semaison. Carnets 1954-1979.* Paris : Gallimard. Collection Blanche.

Júdice, Nuno. 1996. *Un chant dans l'épaisseur du temps* suivi de *Méditation sur des ruines*. Traduction du portugais par Michel Chandeigne. Paris : Gallimard. Collection Poésie.

Laforgue, Jules. 2000. *Les complaintes,* suivies de *L'imitation de Notre-Dame la Lune*. Édition de Pierre Reboul. Éditions de l'Imprimerie Nationale.

Leopardi, Giacomo. 1889. *La Poésie*. Traduction par Auguste Lacaussade. Paris: Alphonse Lemerre, éditeur.

Michaux, Henri. 1966. « Peintures » (1939). In *L'espace du dedans.* Pages choisies. Poésie.
Paris: Gallimard.

Nerval, Gérard de. 1931. *Œuvres complètes. Les Filles du feu*. Texte établi et annoté avec une étude critique par Nicolas. I. Popa. Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion.

Pessoa, Fernando. 2001. *Œuvres poétiques.* Edition établie par P. Quillier. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.

Roux, Paul de. 1993. *La Halte obscure.* Paris : Gallimard.

Verlaine, Paul. 1866. *Poèmes saturniens*. Bibebook, édition libre.

Ouvrages critiques

Blaga, Lucian. 1985. « Despre dor » in *Opere 9. Trilogia culturii*. Bucureşti: Editura Minerva.

Cioran, Emil. 2011. « Le "dor" ou la nostalgie ». In *Œuvres*. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. p. 1261-1262.

Cropp, Glynnis M. 1975. *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève: Droz.

Durkheim, Émile. 1986. *Le Suicide.* Paris : PUF.

Eliade, Mircea. 2006. « Dor – saudade românească » in *Jurnalul portughez şi alte scrieri* vol. 2. Bucureşti: Humanitas, p. 327-335.

Granger, Christophe. 2012. « Introduction. Deux siècles d'ennui » in *L'ennui. Histoire d'un état d'âme (XIXe-XXe siècle).* Sous la direction de P. Goetschel, C. Granger, N. Richard et S. Venayre. Paris : Publications de la Sorbonne.

Heidegger, Martin. 1992. *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*. Paris: Gallimard.

Lourenço, Eduardo. 1997. *Mythologie de la saudade: essai sur la mélancolie portugaise.* Paris : Chandeigne.

Lussier, Etienne. 2012. *L'ennui: autopsie d'une affliction moderne. Autour de l'œuvre de Walter Benjamin*. Mémoire présenté comme exigence partielle de la Maîtrise en sociologie. Université du Québec à Montréal.

Noica, Constantin. 1987. *Cuvânt înainte despre rostirea românească*. Bucureşti: Editura Eminescu.

Raynouard, M. 1844. *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours. Comparée avec les autres langues de l'Europe latine. Précédé de nouvelles recherches historiques et philologiques, d'un résumé de la grammaire romane, d'un nouveau choix des poésies originales des troubadours, et d'extraits de poèmes divers*. Tome IV. Paris : Silvestre.

Sagnol, Marc. 2003. *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*. Paris : Cerf.

Sartre, Jean-Paul. 1991. *La Nausée.* Paris : Gallimard.

Svendsen, Lars Fr. H. 2003. *Petite philosophie de l'ennui*, Paris : Fayard.

Sitographie

Braz, Adelino. 2006. « L'intraduisible en question: l'étude de la saudade ». In *RiLUnE* n. 4. p. 101-121. Article disponible en ligne à l'adresse: http://www.rilune.org/images/mono4/10_Braz.pdf (consulté le 12 janvier 2020).

David, Pascal. 2011. « L'ennui comme expérience du temps » in *Psychotropes* vol. 17 n° 2. De Boeck Supérieur. p. 9-17. Article disponible en ligne à l'adresse: https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2011-2-page-9.htm (consulté le 12 janvier 2020).

Dufour, Philippe. 2001. « Les Illuminations de Jules Laforgue » in *L'information littéraire* vol. 53 n° 1, p. 21-27. Article disponible en ligne à l'adresse: https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2001-1-page-21.htm (consulté le 12 janvier 2020).

Hampartzoumian, Stéphane. 2004. « La mélancolie au creux de la modernité » in *Sociétés*. 4 no 86. p. 21-35. Article disponible en ligne à l'adresse: https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-21.htm (consulté le 12 janvier 2020).

Pellerin, Agnès. 2009. « Le fado ou l'incise du destin » in *La pensée de Midi.* Actes sud. 2 N° 28. p. 44-52. Article disponible en ligne à l'adresse: https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-44.htm

Rotiroti, Giovanni. 2018. « Dorul la Blaga, Cioran şi Noica » in *Apostrof*, anul XXIX, nr. 2. Article disponible en ligne à l'adresse: http://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2018/n2/a9/ (consulté le 12 janvier 2020).

Mădălina-Ioana TŐK
(Université „Babeş-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

Symbioses et contrastes : la prostitution en France au XIXe siècle

Abstract: (*Symbiosis and Contrasts: Prostitution in France in the Nineteenth Century*) In the nineteenth century, prostitution in France is a widespread phenomenon in all areas. Although taboo, it represented a ‘‘necessary evil’’ that maintained the balance. In this context we analyze two classes: the bourgeoisie and the prostitution. There is a symbiosis between them; they coexist and tolerate each other. On the other hand, we reveal prostitution as an object of hate and love, repulsion and attraction, disgust and pleasure. Understanding prostitution means revealing a contrast that defines good and bad and the relationship between classes. At the same time, there is an interference between middle-class women and prostitutes when we relate to women. They are in symbiosis and in contrast at the same time. The symbiosis is evident when the two women experience similar characteristics, become protagonists of literary and artistic works and represent a center of interest. However, they have distinctive features because they do not have the same status or the same role: the bourgeois is preferable for procreation while the prostitute is worshiped for entertainment. There is also a close symbiosis between the areas that considered prostitution, its importance, its relation to the honest world, and the consequences this report generated. The contrasts between these domains reflect the way each one reveals the dominance of the woman belonging to a different social class.

Keywords: *prostitution*, *bourgeoisie*, *contrast*, *symbiosis*, *interference*

Résumé: Au XIXe siècle, la prostitution en France est un phénomène répandu dans tous les domaines. Bien que sujet tabou, il représentait un mal nécessaire qui maintenait l’équilibre. Dans ce contexte nous envisageons deux classes : la bourgeoisie et la prostitution. Il y a une symbiose entre les deux ; elles coexistent et se tolèrent réciproquement. D’autre part, nous révélons la prostitution en tant qu’objet de haine et d’amour, de répulsion et d’attirance, de dégout et de plaisir. Comprendre la prostitution signifie révéler un contraste qui définit le bien et le mal et le rapport entre les classes. En même temps, il y a une interférence entre les bourgeoises et les prostituées lorsque nous nous rapportons à la femme. Elles se trouvent en symbiose et en contraste à la fois. La symbiose est évidente lorsque les deux femmes éprouvent des caractéristiques semblables, deviennent des protagonistes des œuvres littéraires et artistiques et représentent un centre d’intérêt. Toutefois, elles ont des traits distinctifs car elles n’ont pas le même statut, ni le même rôle : la bourgeoise est préférable pour la procréation alors que la prostituée est adorée pour le divertissement. Il y a également une symbiose étroite entre les domaines qui ont envisagé la prostitution, son importance, sa relation avec le monde honnête et les conséquences que ce rapport générait. Le contraste entre ces domaines vise la modalité dont chacun reflète la dominance de la femme faisant partie d’une classe sociale différente.

Mots-clés: *prostitution*, *bourgeoisie*, *contraste*, *symbiose*, *interférence*

La prostitution, phénomène présent surtout dans la seconde partie du XIXe siècle, pose des questions complexes. Notre propos est de nous pencher sur la prostitution en tant que classe sociale, phénomène culturel faisant partie de la littérature, de l’art et de

l'histoire, mais aussi en tant que perception, réception et imaginaire, sans négliger la prostituée en tant que femme. De cette façon, nous analyserons le rapport entre la prostitution, la société et la bourgeoisie, la prostituée et la bourgeoise, la prostitution et les domaines avec lesquels elle se trouve en relation à l'époque. Ainsi, notre but est d'observer les ressemblances et les contrastes entre la prostitution et les autres parties et les conséquences que ces rapports génèrent.

Prostitution et contraste social

Coexistant avec la bourgeoisie et la moralité de l'époque, la prostitution se définit d'abord comme un contraste social, un tabou qui se trouve en opposition avec la vertu et la tendance vers le perfectionnisme que la société promeut. Elle représente même un élément troublant, bouleversant et marginal que l'État a essayé de détruire, sans succès. Vu l'incapacité de lutter contre la prostitution, la société l'a tolérée en introduisant le réglementarisme[1]. Ce projet consistait à créer des maisons closes où les prostituées étaient inscrites et strictement surveillées. En essayant de les priver de liberté et de les contrôler régulièrement du point de vue sanitaire et hygiénique, elles étaient les esclaves de l'État et des clients qui les fréquentaient. Mais, on a connu la chute du projet. La fin du réglementarisme commence par le déclin du nombre des maisons closes vers la fin du XIXe siècle, plus précisément après 1881. La décadence devient évidente à partir de 1856 et atteint son apogée entre 1877-1878 car ce mécanisme ne pouvait fonctionner ni du point de vue financier, ni humain[2]. Les prostituées n'étaient que des victimes qu'on voulait contrôler sans se rendre compte qu'elles n'étaient pas de machines automatiques et les clients non plus.

> Dans le même temps, se développe au Palais-Royal puis sur les Grands Boulevards, une prostitution clandestine et bourgeoise qui associe les plaisirs de la chair et de l'amour vénal à ceux de la ville et qui, dans la seconde moitié du XIXe siècle, va contribuer à faire de Paris la capitale d'un tourisme sexuel international. À cette vie parisienne faite de plaisirs, de loisirs et de consommation sont associées différentes figures de femmes

[1] Dans ce sens nous mettons en évidence aussi la notion de la biopolitique d'origine de Foucault qui relève le contrôle total de tous les corps de la société : « L'intérêt maintenant au principe duquel la raison gouvernementale doit obéir, ce sont les intérêts, c'est un jeu complexe entre les intérêts individuels et collectifs, l'utilité sociale et le profit économique, entre l'équilibre du marché et le régime de la puissance publique, c'est un jeu complexe entre droits fondamentaux et indépendance des gouvernés. Le gouvernement, en tout cas le gouvernement dans cette nouvelle raison gouvernementale, c'est quelque chose qui manipule des intérêts. » (Foucault, Michel, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979),* Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart, Hautes Études, Gallimard Seuil, 2000, p. 46).

[2] Alain Corbin, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982, p. 171-176.

> vénales – lorettes, soupeuses, célébrités chorégraphiques, cocottes – regroupées […] sous la forme générique de « demi-mondaines. » [1].

L'acte amoureux ne pouvait pas se résumer à un simple acte mécanique, car la femme et l'homme ressentaient le besoin de la chasse, de la séduction, du jeu. Nous pouvons ainsi remarquer un contraste entre l'idéologie de l'État et la mentalité humaine, entre la superficialité et la profondeur, entre l'automatisme et la fantaisie, entre le contrôle et la liberté.

Prostitution et symbiose sociale

Deuxièmement, la prostitution représentait un phénomène se trouvant en symbiose avec la société de l'époque. Elle était une classe sociale marginale qui coexistait avec les autres classes, surtout avec la bourgeoisie. Bien que démoralisante, elle était quand même un mal nécessaire qui maintenait l'équilibre social. « Oui; la prostitution est un mal nécessaire, partout où il règne quelque pudeur » (De la Bretonne, 89). L'idée de *mal nécessaire* est soutenue par le médecin Parent-Duchâtelet, analysé par l'historien Alain Corbin dans son livre, *Les filles de noces*. Parent-Duchâtelet qui se proclame un souteneur des prostituées affirme que: « Elles contribuent au maintien de l'ordre et de tranquillité dans la société […] sans la fille publique en effet, l'homme qui a des désirs, pervertira vos filles et vos domestiques…il mettra le trouble dans les ménages […] la prostitution est un phénomène excrémentiel indispensable qui protège le corps social de la maladie » (Corbin, 15-16). Pour Parent-Duchâtelet, le point de départ de cette recherche était comment faire face à la prostitution. Il s'agissait de trouver les moyens pour réglementer le phénomène et de le rendre moins dangereux pour la société. Son opinion était que la prostitution ne pouvait pas être éliminée facilement, c'est la raison pour laquelle il fallait chercher des solutions pour défendre la civilisation et faire de la prostitution un phénomène sécurisé[2]. La prostitution se trouvait aussi en symbiose avec la bourgeoisie et les autres classes sociales, en tant que classe tolérée. La tolérance de la prostitution était étroitement liée à la politique et à l'économie. En faisaient recours au corps et à la sexualité, l'État pouvait évoluer du point de vue financier et social. On remarque donc l'existence de la prostitution sur deux plans: entre le client et la fille publique, entre la société et l'État. La prostitution était un élément commun tant dans la vie privée que dans la vie publique. Ainsi, le corps devient le point commun et l'élément-clé du point du vue social. Tant que la prostitution pouvait être maintenue à l'égard du public, l'homme pouvait la pratiquer et concentrer son énergie sur les questions sociales et économiques. Le contrôle de ce

[1] Lola González-Quijano, « Performer un mauvais genre : la demi-mondaine au XIX^e^siècle », *Criminocorpus* [En ligne], Sujets déviants, sujets pervers. Pathologie mentale, sexualité et expérience de l'autre, Communications, mis en ligne le 03 avril 2017, consulté le 05 juin 2019.
URL: http://journals.openedition.org/criminocorpus/3465

[2] A.J.B. Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris*, Paris, J.-B. Baillère et fils, 1857, p. 16.

phénomène était nécessaire pour défendre la famille bourgeoise et la maintenir en tant qu'héritière du capital[1]. La société du XIXe siècle accepte la légalisation de la prostitution pour le bien-être de l'individu et de la coercivité. D'une part, la société défend la femme bourgeoise et lui offre le statut de mère et de femme au foyer, mais d'autre part elle accepte aussi la prostituée, en lui permettant d'user de son corps par l'exercice de ce métier qui la réduit au stage d'objet, de marchandise. Dans ce sens nous mettons en évidence l'hypocrisie de la société qui défend la femme et la considère une sainte. Dans la même époque, la même société, qui apprécie la femme en tant qu'épouse et mère, accepte aussi la prostitution. En plus, nous pouvons constater aussi l'hypocrisie des hommes qui utilisent les femmes conformément à leur besoins différents : plaisir, amour ou procréation. La femme est un facteur du capitalisme, du commerce et du développement de la société.

L'imaginaire, la perception et la réceptivité de la prostitution

Après la chute du projet réglementariste et des maisons de tolérance, une forme de prostitution clandestine se développe.

> L'insoumise, la clandestine, bénéficie alors d'une aura particulière auprès des hommes. […] en 1870, ce déséquilibre entre le nombre d'hommes et de femmes en ville est résorbé et les rapports humains sont moins violents : on cherche plutôt une relation suivie avec une prostituée […] Les clients sont en quête d'une aventure qui se maintiendra dans le temps, avec un temps de séduction et une forme d'attachement affectif.[2]

La prostituée fait naître l'amour et la haine, la répulsion et l'attirance, le dégoût et le plaisir. La prostitution fait peur, mais encourage par ce côté audacieux et euphorique. Ce contraste peut être exemplifié par la peur de contamination avec des maladies vénériennes qui pouvaient détruire la société parfaite du XIXe siècle. Mais, d'autre part, c'est justement ce risque qui provoquait et incitait au désir. Nous parlons ici d'un paradoxe de la société du point de vue publique et du point de vue privé. La prostitution dégoûte en tant que classe sociale, surtout la prostituée en tant que femme qui vend son corps, mais en même temps on la fréquente car c'est elle qui attire, qui séduit, qui fait oublier les problèmes quotidiens par son corps, par sa sexualité et sa manière d'agir.

Les femmes qui cherchent des amants riches, les courtisanes, elles font semblant, maîtrisent l'art de la séduction pour se faire payer. Elles troublent, utilisent le mystère et entreprennent tout un projet d'envoûtement pour attendre leur buts. Selon le baron de Goudremark, elles possèdent toute une science de l'amour, élevée à la hauteur d'un

[1] Alexandra Kollontai, *Les problèmes de la prostitution*, p. 1, disponible sur: http://www.marxists.org/francais/kollontai/works/1909/00/akoll_1909_prosti.pdf

[2] http://mag.monchval.com/lhistoire-de-la prostitution/?fbclid=IwAR2dy_xLfT6tU6pCNvxBMpNkgHH1uF64ddAwfxT8I8a5pA2RTkuMXnUMYjA

grand art (Adler 1990, 36). Et tout comme le remarquait un des amants au dernier bal de l'Opéra en 1884, « […] elle peut toujours vous avoir, vous ne l'aurez jamais » (Adler 1990, 37). Ainsi, en ce qui concerne l'imaginaire et la perception, la prostitution est l'élément-clé qui caractérise l'hypocrisie sociale et le rapport entre acceptation et rejet. La prostitution est un refuge et bien qu'on la haïsse, elle enchante, envoûte et se transforme en nécessité.

La bourgeoise et la prostituée

En ce qui concerne la bourgeoise et la prostituée, les interférences et les contrastes surviennent lorsque nous abordons le sujet de la femme. La bourgeoise et la prostituée se trouvent en symbiose et en contraste à la fois. La symbiose est évidente lorsque les deux sont nécessaires du point de vue social : l'une pour la procréation, l'autre pour le plaisir. Elles intéressent aussi du point de vue culturel, car on les compare et on les décrit en les transformant en protagonistes des œuvres littéraires et artistiques. Toutefois, elles ont des traits distinctifs car elles n'ont pas le même statut, ni le même rôle: la bourgeoise est préférable pour la procréation alors que la prostituée est adorée pour le divertissement.

La bourgeoise était vue comme le seul être qui puisse donner naissance, faire accroître la population et donc contribuer au bien-être et à l'enrichissement du capital social. On voulait protéger la femme par ses habits, ses attitudes, son éducation. La femme n'avait aucun choix par rapport à son destin dans une société qui pouvait la condamner si elle choisissait le chemin de la liberté à la place de celui familial. Une femme qui arrivait à un certain âge et qui n'était pas mariée pouvait être marginalisée par la société. Par conséquent, la jeune femme devait se conformer aux règles sociales afin de ne pas se transformer dans une inadaptée. « On se marie comme on fait un compliment de nouvelle année, parce que c'est l'usage » (De la Bretonne, 9).

Dans un monde où la femme était protégée par l'État, on veillait sur sa sexualité et on cachait l'éducation sur ce sujet. C'est ainsi que l'homme faisait appel aux filles publiques qui l'initiaient et lui enseignaient cet aspect de la vie avant qu'il ne se marie. Par contre, on préservait la femme qui faisait partie d'une classe sociale moyenne ou haute, mais on déconsidérait la femme pauvre. La société du XIXe siècle accepte la légalisation de la prostitution pour le bien-être de l'homme et de sa fonctionnalité. Toutefois, bien que dans un cadre et un contexte caché, on permet à la femme d'exprimer sa sexualité et d'user de son corps par l'exercice de ce métier qui la réduit au stage d'objet, de merchandise ; d'où l'hypocrisie de la société qui défend la femme et la considère une sainte dans son rôle de mère qui doit mettre des enfants au monde et participer à l'existence de la famille, dans une même époque qui accepte la prostitution. Alors, nous estimons que c'est une image fausse que la société voulait afficher par rapport au rôle de la femme afin de pouvoir retrouver les bénéfices d'une vie tranquille, calme et surtout sans problèmes.

À part les filles publiques et la légalisation de la prostitution, si nous nous rapportons au Second Empire, il faut donner un regard sur les demi-mondaines.

> L'émergence de l'archétype de la demi-mondaine est donc à lire comme le produit des nouvelles images de « la femme » vertueuse ou vénale qui apparaissent au XIXe siècle et de la dichotomie croissante dans l'imaginaire social entre sexualité de reproduction et de plaisir […] Ce qui distingue tout d'abord la demi-mondaine de la simple fille publique ce n'est pas le fait de se prostituer c'est son mode de vie. Il fallait participer à la vie mondaine parisienne : apparaître aux premières du théâtre, […] donner des réceptions dans son hôtel particulier ou son appartement somptueux, etc. Les grandes demi-mondaines de l'époque, les Cora Pearl, les Liane de Pougy ou les Jeanne de Tourbey étaient pour les têtes couronnées européennes qu'elles firent tourner. Ces relations n'étaient un mystère pour personne et au contraire largement médiatisées, à défaut d'être officialisées. Un client devenait ainsi le protecteur officiel, statut qui n'impliquait pas forcément une réciprocité de sentiments mais qui conférait une aura et une réputation certaines dans le monde parisien. Valtesse de la Bigne lança par exemple sa carrière en tirant notamment profit d'une nuit passée avec Napoléon III (sans que l'on puisse affirmer que cette nuit eut réellement lieu). (Adler 1990, 18).

Fille publique ou demi-mondaine il faut toutefois remarquer les critères utilisés par les spécialistes pour faire référence à la prostituée, selon chaque catégorie : la vénalité, l'absence de choix, la rémunération, le grand nombre des clients. Leur vie dépend de leur statut obtenu après avoir fait appel à la prostitution. Par exemple, la courtisane, elle est plus libre que les filles en cartes et n'est pas si humiliée comme les clandestines (*ibidem*). En lignes générales, la bourgeoise est associée à la figure de la femme au foyer, obéissante, maternelle alors que la prostituée révèle le mystère, la séduction et le plaisir.

La symbiose entre la prostitution et les domaines culturels

À part la présence de la prostitution en tant que phénomène social, nous nous concentrerons également sur son existence dans la culture du même siècle. Vu l'importance et l'ampleur du sujet de la prostitution, il était inévitable qu'elle n'apparaisse comme thème principal dans d'autres domaines importants: littérature, peinture, dessin, photographie. Il y a une étroite connexion entre tous ces domaines, à savoir la révélation de la prostitution en tant que thème central. Du point de vue littéraire, les écrivains se sont inspirés du cadre social et l'ont pris comme sujet dans leurs œuvres. Les auteurs ont réussi à créer des contextes et ont crayonné une image emblématique de la prostituée. Par l'intermédiaire des mots, par les situations présentées, ils l'ont introduite dans la culture et ont révélé ses caractéristiques. De cette façon, nous pouvons dire que les relations entre la littérature et le contexte historique ou social sont réciproques. Évidemment, le personnage de la prostituée a réussi à démolir les stéréotypes des personnages et l'image de la femme telle qu'elle était

dessinée avant[1]. La prostituée, vouée à la marginalité sociale, acquiert, grâce à Maupassant, Rachilde ou Lemonnier, une place centrale, elle occupe le devant de la scène. La prostituée-protagoniste peut être rencontrée même au XVIIIe siècle, chez Restif de la Bretonne qui annonce déjà l'existence du projet réglementariste. D'autres écrivains qui se penchent sur le sujet de la prostituée comme protagoniste sont: Honoré de Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 1838), Alexandre Dumas fils (*La dame aux camélias*, 1852), Émile Zola (*Nana*, 1880), Joris-Karl Huysmans (*Marthe*, 1876)[2].

La peinture représente le domaine de l'art où le thème de la prostitution est reproduit à travers le visuel. Des peintres comme Edgar Degas, Henry Toulouse-Lautrec, Édouard Manet, ont révélé la mimique, les gestes, les couleurs, la forme, la position du corps, des éléments qui construisent et recréent des histoires réelles, saisies dans la vie sociale. Ainsi, les peintres ont donné une autre nuance à la vie quotidienne en la dessinant sur leurs toiles. Ils ont été au courant des tendances du siècle et des mœurs affichées, c'est la raison pour laquelle ils ont dévoilé des histoires et des scènes tout à fait suggestives et explicites.

Surprendre un moment, capter une certaine scène, créer une image réelle sont seulement quelques aspects de la photographie. Le thème de la prostitution existe dans cet art, surtout par le biais du corps, par la nudité qui surprend la femme dans toute sa beauté, prête à attendre ses clients, à l'intérieur du bordel ou dehors. Parmi les photographes représentatifs du siècle, il faut mentionner Eugene Durieu et Auguste Belloc, remarquables par l'accent mis sur la nudité corporelle des femmes dans des images qui évoquent l'érotisme.

Les artistes de l'époque savent toujours comment bien le mettre en évidence afin d'envisager la culture du siècle car:

> Au XIXe siècle, libérées du cadre contraignant de la rhétorique, lettres et images se sont entrelacées de manière bien plus souple et bien plus étroite, poussant l'homologie entre le visuel et le textuel jusqu'à son terme. Peintres et écrivains partageaient beaucoup : des concepts fondamentaux (style, allégorie, cliché...), des réseaux de sociabilité, ou encore une exigence d'autonomie à l'égard des contraintes morales ou économiques en

[1] Sery Macha, « La prostitution à travers les arts: La prostitution (chapitre 5) », dans *Le Monde*, 03.12.2013, disponible sur: http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/12/03/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-litterature-chapitre-5_3524765_3260.html, consulté le 10 mai 2014.

[2] En ce qui concerne la présence des prostituées dans la littérature et dans la peinture, d'une part les auteurs et les artistes donnent le plus souvent un aspect romantique (fausse) aux figures des prostituées et ils n'aiment pas montrer leur assujettissement, leur misère lorsqu'il s'agit de la beauté du corps, la sexualité, l'attirance. D'autre part, ils montrent aussi le quotidien par l'intermédiaire du contexte social et de la prostituée mise sur un plan central. Elle est sujet d'adoration grâce à son corps et de haine à cause de son métier. Le « male gaze », un terme qui désigne « ce regard masculin qui fait des femmes un objet de désir et de plaisir » prédomine. « L'homme, personnage actif, moteur du récit, est porteur du regard, la femme, personnage féminin passif, est réduit au statut d'icône, objet du regard. » (Cécile Daumas, « Le male gaze », Bad fiction », dans *Libération*, 18 septembre 2019).

> vigueur. Depuis Victor Hugo jusqu'aux Goncourt, les écrivains ont donc exploré tous les croisements possibles entre verbalisation et visualisation.[1]

De ce fait, il paraît que beaucoup d'écrivains ont fait des corrélations entre l'image et la parole et que le visuel représentait un champ nécessaire pour la création de l'imaginaire dans la littérature. Il y a, donc, une dépendance de l'art présente chez les écrivains, car sans l'art l'esthétique littéraire n'aurait pas la même valeur. Lorsqu'on retrouve la source d'inspiration dans l'art, l'art devient littérature et la littérature devient art.

Il y a toujours une affiliation et une connivence évidente entre les domaines culturaux. De ce fait, ils se trouvent en communication permanente et sous une influence réciproque. Si nous prenons le cas du personnage Nana, nous remarquons que cette courtisane fameuse est une protagoniste dans la littérature et dans la peinture à la fois. Dans la littérature, elle est présente dans l'écriture romanesque, plus précisément dans le roman qui porte le même nom, écrit par Émile Zola en 1880. Mais, elle est présente aussi en peinture par l'intermédiaire de l'artiste Edouard Manet qui peint le tableau *Nana*, en 1877. L'interférence entre la prostitution et les domaines de la culture est évidente du point de vue thématique, le motif de la prostitution se trouvant sur le premier plan comme base pour la production artistique. En même temps, chaque artiste crée son propre image, ses propres méthodes et techniques pour refléter la réalité de l'époque. De l'écriture aux couleurs et aux gestes, chaque domaine envisage une partie de la beauté mystérieuse propre au XIXe siècle pour englober la quotidienneté et la prostitution, essentiels à l'époque.

En guise de conclusion, à la fin de notre analyse, nous constatons que les interférences et les contrastes coexistent lorsqu'il s'agit du thème de la prostitution. La comparaison entre les classes sociales, les femmes, les formes de prostitution, l'imaginaire et la perception du sujet ainsi que les domaines culturels nous ont aidé dans notre démarche pour mieux comprendre la prostitution et sa relation avec l'entourage et les alentours auxquels elle se rapportait. Une réflexion approfondie s'impose pour réfléchir sur le deuxième tiers du XIXe siècle pour pouvoir constater que la prostitution représente beaucoup plus qu'un sujet tabou et épineux car l'analyse sociale et culturelle offre une perspective plus détaillée sur la signification et sur les traces que ce sujet a laissé pendant et après sa notoriété du XIXe siècle.

Bibliographie

Textes de références

Bretonne, Restif de la. 1879. *Le Pornographe*. Bruxelles: Gay et Doucé Éditeurs.
Parent-Duchâtelet, A.J.B. 1857. *De la prostitution dans la ville de Paris*. Paris : J.-B. Baillère et fils.

[1] Jean-Louis Jeanelle, « Les noces de la littérature et de la peinture », dans *Le monde*, 30.06. 2011, disponble sur: http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/30/les-noces-de-la-litterature-et-de-la-peinture_1542799_3260.html.

Ouvrages critiques

Adler, Laure. 1990. *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*. Paris : Hachette.

Corbin, Alain. 1982. *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*. Paris : Flammarion.

Foucault, Michel. 2000. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979).* Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart, Hautes Études. Paris : Gallimard.

Sitographie

Cécile Daumas, « Le male gaze», Bad fiction », dans *Libération***,** 18 septembre 2019, disponible sur: https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction_1752173, (consulté le 29 janvier 2020).

González Quijano, Lola, « Performer un mauvais genre: la demi-mondaine au XIXe siècle », *Criminocorpus* [En ligne], Sujets déviants, sujets pervers. Pathologie mentale, sexualité et expérience de l'autre, Communications, mis en ligne le 03 avril 2017, URL: http://journals.openedition.org/criminocorpus/3465 (consulté le 06 juin 2019).

Jeanelle, Jean-Louis, « Les noces de la littérature et de la peinture », dans *Le monde*, 30.06.2011, URL:http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/30/les-noces-de-la-litterature-et-de-la-peinture_1542799_3260.html, (consulté le 9 mai 2019).

Kollontai, Alexandra*, Les problèmes de la prostitution*, p. 1, disponible sur: http://www.marxists.org/francais/kollontai/works/1909/00/akoll_1909_prosti.pdf.

Sery, Macha, « La prostitution a travers les arts : La prostitution (chapitre 5) », dans *Le Monde*, 03.12.2013, URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/12/03/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-litterature-chapitre-5_3524765_3260.html, (consulté le 12 mai 2019).

http://mag.monchval.com.

QVAESTIONES
ROMANICAE VIII

Lengua y literatura españolas

Spanish Language and Literature

Iulia BOBĂILĂ
(Universidad „Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca)

Contrastes en la poesía de Ida Vitale

Abstract: (*Contrasts in Ida Vitale's Poetry*) Ida Vitale is a poet and translator who, along with Mario Benedetti and Juan Carlos Onetti, is a member of Generation of '45 literary movement in Uruguay. She has been awarded numerous prizes, among them the Reina Sofía Prize and the Cervantes Prize, due to the impact of her carefully crafted poetry and her essentialist style. She avoids ostentation and skillfully articulates her poems by combining a fractured, disconcerting syntax with a series of contrasts which outline areas characterised by a fragile balance between clarity and mystery. We aim at analysing the explicit and implicit contrasts in her poetry, as well as the tension arising from the opposition between ellipsis and some iterative rhetorical figures such as alliteration. The Uruguayan's poet writing strives to identify the precise, crucial word, after exploring lexical antonyms which suggest new perspectives on the well-known contrasts between water and fire, light and darkness, or movement and stillness.

Keywords: *Generation of '45, contrast, essentialist, alliteration, tension*

Resumen: Poeta y traductora, Ida Vitale es integrante de la Generación uruguaya del 45, al lado de Mario Benedetti y Juan Carlos Onetti. Galardonada con numerosos premios, de los que podemos mencionar el Premio Cervantes y el premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Ida Vitale asombra por sus poemas minuciosamente cincelados y su estilo esencialista. Escribe una poesía que evita la ostentación, articulándola hábilmente a partir de una sintaxis fracturada, deconcertante, y una serie de contrastes que van configurando zonas de frágil equilibrio entre la claridad y el misterio. Analizaremos los contrastes explícitos e implícitos y la tensión que surge de la oposición entre la elipsis y las figuras retóricas iterativas como la aliteración. La escritura de la poeta uruguaya pugna por identificar la palabra precisa, imprescindible, después de explorar antónimos léxicos que sugieren nuevas perspectivas sobre los contrastes clásicos entre agua y fuego, luz y sombra, fijeza y movimiento.

Palabras clave: *Generación del 45, contraste, esencialista, aliteración, tensión*

A partir de los años 2000, la impresionante lista de galardones concedidos a la poeta Ida Vitale, el IX Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo (compartido con Ramón Xirau) en 2009, el Premio Internacional Alfonso Reyes en 2014, el XXIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2015, culminando con el Premio Cervantes en 2018, representó un reconocimiento de su trabajo que la autora uruguaya supo recibir con modestia y autoironía. Desde su punto de vista, era una de "las ventajas de la supervivencia", bromeó en una entrevista (Seoane, 2019), en la que desvelaba, además, algunas de las lecturas esenciales que la marcaron y la formaron como escritora.

Trayectoria creadora

Ida Vitale aludía a los beneficios de la longevidad porque lleva muchas décadas escribiendo; es integrante de la así llamada Generación del 45, que el crítico Angel Rama (1971, 332-333) designa a través del sintagma "generación crítica":

> Como las designaciones numéricas poco dicen sobre los procesos socioculturales, mucho menos cuando, como en este caso –generación del 45– no aluden a ninguno de esos cruciales sucesos históricos que como en España justifica la fórmula numérica de "los noventaiochistas", y tampoco representa las correctas fechas de emergencia de un movimiento, las que deben situarse en el bienio 1938-1940, prefiero utilizar la designación "generación crítica". Supera otras fórmulas barajadas, como "generación de 1939" o "generación de Marcha", ya que atiende al signo dominante de la cultura de esa época. Este no debe entenderse como alusión excluyente a los ejercitantes de la crítica en sus múltiples géneros, quienes sin embargo llegaron a protagonizar el hecho cultural, sino a una conciencia generalizada que sirve de punto focal a todos los hombres que construyen un tiempo nuevo [...].

Rama menciona el año 1949 como fecha de comienzo de esta generación y opina que se pueden identificar dos tendencias en el periodo de tres décadas que abarca dicha generación, o dos «alas» como las denomina el crítico. Por un lado, tendríamos el ala internacionalista, caracterizada por "democracia política estable, socialmente avanzada; estructura civilista y cultura ampliamente difundida, participación activa en la información mundial: sociedad pequeño burguesa emprendedora e ilustrada" (Rama 1971, 334) y por otro el ala nacionalista, marcada por una tendecia política homónima y quiebra económica, seguida por la degradación de la educación. La línea de demarcación entre las dos tendencias sería el año 1955, cuando se confirma el deterioro de la situación económica del país tras los análisis oficiales.

Ida Vitale publicó su primer libro de poemas, *La luz de esta memoria*, en 1949, seguido por *Palabra dada*, en 1953. La reseña del primer libro identificaba acertadamente, entre las características de su estilo, "su dignidad, su temple, su acento de recatada confidencia, su austeridad grave e ingrávida, el contenido aire opaco que vela un brillo íntimo" (Gilbert de Pereda 1949, 134), mientras que el segundo volumen confirmaba la preferencia por un lenguaje "despojado de contorsiones y de rebúsquedas efectistas" (Visca 1955, 92). Con la publicación de su tercer libro, *Cada uno en su noche* (1960), "el rigor y la contención" (Paternain 1967, 138) destacaban como notas fundamentales de su creación poética. Siguió escribiendo y publicando en Montevideo hasta que el cambio de la situación política de Uruguay la obligó a buscar refugio en México en 1974. Fue un verdadero punto de inflexión de su destino. Pero más allá del dolor del exilio, la buena acogida de la que gozó en aquel país y el encuentro con Octavio Paz alentaron su labor literaria. Como lo anotó con perspicacia Courtoisie (2015, 90-91), el lenguaje de Vitale se fue esencializando y se orientó cada vez más hacia una inequívoca relación personal con las palabras:

> Hay en Vitale una decisión posterior a su partida de Uruguay de construir una poesía quintaesenciada, centrada en la superficie sintagmática de la lengua, adherida a su sensorialidad auditiva, a una supuesta precisión denotativa de diccionario, de enciclopedia, de manual taxonómico del idioma, de bibliofilia llevada a la delectación, al goce del raro hallazgo léxico, como si se pudiera cortar, aislar, el aspecto significante del significado y su red semántica y comprometida de sentidos que involucra la práctica social del lenguaje.

A lo largo más de seis décadas, la poeta uruguaya ha confirmado ese "afinado sentido del idioma" (Oreggioni 1987, 318) y ha colocado el lenguaje en el centro de su labor poética. De hecho, ha reconocido en varias ocasiones su esfuerzo constante por hallar la palabra justa, convirtiéndolo en el núcleo temático de muchos de los poemas. Un afán de encontrar el vocablo idóneo que ha demostrado ser inseparable de la exploración de su propia identidad, en un intento de descubrir, por la palabra, las incógnitas del propio ser. No en vano declaraba que "escribir es escarbar en lo que no conocemos sobre nosotros mismos" (Rodríguez 2019).

Arte poética: el contraste entre la exactitud y la imprecisión

Es difícil discurrir sobre la poesía de Vitale sin percibir la tensión generada por los contrastes de varia índole que permean su creación. De acuerdo con el tema de la investigación, examinaremos distintos tipos de contrastes, aunando consideraciones estilísticas con unas observaciones formales.

En un poema que se ha convertido en una obligada referencia cuando se aborda la poética de Ida Vitale, "La Palabra", del volumen *Oídor andante* (1972), la autora atribuye a las palabras cuatro adjetivos que conforman sendas cualidades del material léxico, en un juego aliterativo sorprendente. La vocal «a» del comienzo de cada adjetivo se abre hacia un abanico de significados potenciales, en su aventura combinatórica en la que participan las otras letras del alfabeto. Si damos un solo paso en falso, nos deslizamos de «air-» a «aer-» o «ari-», hacia significados distintos, a pesar de las sonoridades tan cercanas. Vitales, como la poeta, las palabras habitan una zona muy frágil entre lo preciso y lo puramente decorativo. De ahí la preocupación por evocarlas con la mayor minuciosidad posible, en un ejercicio incansable de cincelamiento del signo lingüístico. Es tan arduo el trabajo y tan exacta la palabra final que el ser humano aparece, por contraste, como indeciso y, por ello, prescindible:

> Expectantes palabras,
> fabulosas en sí,
> promesas de sentidos posibles,
> airosas,
> aéreas,
> airadas,
> ariadnas.
> Un breve error

las vuelve ornamentals.
Su indescriptible exactitude
nos borra.

El ejercicio metalingüístico desemboca a veces en la reflexión metapoética que pone de relieve el contraste entre la precisión de la palabra singular y la ambigüedad del poema a punto de concretarse. "Mariposa, poema" (*Procura lo imposible*, 1998) se acerca al umbral entre lo posible y lo manifestado e Ida Vitale acude a la imagen de la mariposa para sugerir esta indefinición de los momentos de inspiración. Lejos de ser inofensiva, relacionada a menudo con los malos presentimientos, la mariposa nocturna puede augurar la muerte súbita del poema a punto de nacer. El tejido verbal aún no concretado en un texto, imposible de asir, y la materia efímera de las alas de la mariposa remiten metafóricamente a la fragilidad de la creación poética:

En el aire estaba
Imprecise, tenue, el poema.
Imprecisa también
llegó la mariposa nocturna,
ni hermosa ni agorera,
a perderse entre biombos de papeles.
La deshilada, débil cinta de palabras
se disipó con ella.
¿Volverán ambas?

De la existencia del poema apenas intuida, Ida Vitale nos conduce a las hipótesis que permanecen en el aire, irresueltas, mitades incompletas de unas frases condicionales abiertas. «Si el poema fuese» es la expresión recurrente de la nostalgia resignada que atraviesa el poema "Obstáculos lentos" del volumen *Reducción del infinito* (2002). Si el poema tuviera la intensidad deseada, la palabra de la poeta recobraría toda la fuerza genésica del Logos en estado puro. No es así, Ida Vitale lo sabe y nos comunica a su manera la decepción que le provoca un mundo babélico, en el que deambulamos sin preocuparnos por el propósito de nuestro camino. Un recorrido por los reinos mineral, vegetal y animal confirma esta incapacidad de la palabra, por sofisticada que sea, de convertir la letra o el sonido en materia palpable:

Si el poema de este atardecer
fuese la piedra mineral
que cae hacia un imán
en un resguardo hondísimo;

si fuese un fruto necesario
para el hambre de alguien,
y maduraran puntuales
el hambre y el poema;

si fuese el pájaro que vive por su ala,
si fuese el ala que sustenta al pájaro [...]

Pero los itinerarios inseguros
se diseminan sin sentido preciso.
Nos hemos vuelto nómadas,
sin esplendores en la travesía
ni dirección adentro del poema.

No es extraño entonces que la poeta confíe solo en su particular visión sobre el mundo, llena de contrastes aceptados y asumidos con valor: fijeza y movimiento, seguridad y desorientación, dicha paradisíaca y desesperación infernal son algunos de sus rasgos paradójicos. A veces, cuando Ida Vitale está absorta en la contemplación de este territorio tan personal, las frases se truncan y las palabras desaparecen. Su existencia se puede suponer, las intuimos escondidas tras unas comas, como sucede en el poema "Este mundo" (*Cada uno en su noche,* 1960), en el que los deseos articulados completamente, «ojalá me quede» u «ojalá renaciera», se reducen, al final, a los componentes verbales:

Sólo acepto este mundo iluminado
cierto, inconstante, mío.

Sólo exalto su eterno laberinto
y su segura luz, aunque se esconda.
Despierta o entre sueños,
su grave tierra piso
y es su paciencia en mí
la que florece. [...]
A veces su luz cambia,
es el infierno;
a veces, rara vez,
el paraíso. [...]
Yo sólo en él habito,
de él espero,
y hay suficiente asombro.
En él estoy,
me quede,
renaciera.

En un análisis pormenorizado de la función de los tiempos verbales en este poema, Gómez Toré (2017, 27) observa lo siguiente: "El juego de formas verbales recorre todo el abanico de actitudes que va desde la seguridad del indicativo («estoy») a la posibilidad, la duda, el deseo del modo subjuntivo, y este a su vez desde el pie en el presente («quede») hasta la condición no nombrada que evoca el imperfecto («renaciera»)".

En el poema "Canon" (*Palabra dada*, 1953), Vitale se resignaba ante la evidencia de que «todo se ha dicho», de lo que se deduciría que se enfrenta a un potencial bloqueo expresivo o asume el riesgo de caer en redundancias. No obstante, bajo nuestra mirada incrédula, la poeta va añadiendo preguntas hábilmente formuladas en las que su relación con la poesía se nos desvela imperceptiblemente, en el breve lapso de tiempo que necesitamos para leer las interrogaciones:

> Ya todo ha sido dicho
> Y un resplandor de siglos
> Lo defiende del eco
> ¿Cómo cantar el confuso perfume de la noche,
> el otoño que crece en mi costado,
> la amistad, los oficios,
> el día de hoy,
> hermoso y muerto para siempre
> o los pájaros calmos de los atardeceres?

Su propuesta radical consiste en desandar el camino del conocimiento para renovar la percepción del mundo, ignorando lo aprendido y reconstruyendo lo esencial a partir de retales de experiencia. Esta desmemoria programada supone una vuelta a los orígenes, al centro arquetípico, para volver a entrar en el mundo, a través de las sensaciones, y aprehenderlo:

> Tanto haría falta la inocencia total,
> como en la rosa,
> que viene con su olor, sus destellos,
> sus dormidos rocíos repetidos,
> del centro de jardines vueltos polvo
> y de nuevo innumerablemente levantados.

Ejemplificaremos a continuación algunos tipos de contrastes que contribuyen a la configuración de una poética en permanente tensión, con inquietudes persistentes y perplejidades compartidas.

El contraste entre la libertad y la coacción

Tal vez uno de los poemas con más impacto sobre las lectoras sea "Fortuna" (*Trema*, 2005), que defiende la dignidad de la mujer sin convertirse en un manifiesto feminista estridente. El poema se vale del contraste entre las culturas donde actividades diarias como hablar, caminar o leer forman parte de la normalidad y las culturas que las consideran subversivas. En algunas zonas del mundo, afirmar o no una creencia religiosa, tener afinidades artísticas o expresarse con toda libertad son derechos difícilmente adquiridos. A pesar de lo indignante que es ver a mujeres sometidas a evaluaciones y transacciones humillantes, la poeta uruguaya no reivindica exclusivamente el derecho de la mujer de rechazar las visiones estereotipadas sobre su papel en la sociedad. Lo que desea preservar es la integridad del ser humano, independientemente de su género:

> Por años, disfrutar del error
> y de su enmienda,
> haber podido hablar, caminar libre,
> no existir mutilada,
> no entrar o sí en iglesias,
> leer, oír la música querida,
> ser en la noche un ser como en el día.
>
> No ser casada en un negocio,
> medida en cabras,
> sufrir gobierno de parientes
> o legal lapidación.
> No desfilar ya nunca
> y no admitir palabras
> que pongan en la sangre
> limaduras de hierro.
> Descubrir por ti misma
> otro ser no previsto
> en el puente de la mirada.
>
> Ser humano y mujer, ni más ni menos.

Desde el punto de vista formal, la sucesión de infinitivos nos deja a la espera de un predicado final que disipe las tensiones acumuladas en la enumeración. Pero la poeta uruguaya lo omite y nos deja rellenar este espacio en blanco según nuestros deseos de justicia social o nuestras pautas axiológicas.

Contrastes sensoriales

Ida Vitale juega con la paleta de colores conocidos e indaga en el potencial de las palabras de sugerir matices metáforicos, con la consiguiente renovación de nuestras facultades perceptivas. Son colores que la autora parece revelar con la espontaneidad de las pinceladas impresionistas, como si surtieran del tejido textual de sus poemas. En **"**Cambios", publicado en *Palabra dada* (1953), nos plantea la metáfora de la vida como árbol, basándose en el contraste cromático entre la nitidez del verde y la vaguedad del color del otoño, para subrayar la sucesión de metamorfosis latentes de nuestro recorrido por el mundo:

Puede cambiar la vida
Sus ramas, como un árbol
Cambia las suyas desde
El verde hasta el otoño

En "Preguntas", del mismo poemario, el contraste se da entre las limitaciones del lenguaje, ante el reto de «contar» los colores de los fenómenos naturales, y la complejidad desconcertante de nuestro entorno. Asimismo, la imposibilidad de encontrar elementos discursivos para reflexionar sobre el efecto táctil de la ausencia es una muestra más de lo difícil que resulta el intento de cartografiar tanto la realidad circundante como el mundo interior:

¿Puedes contar el color de la lluvia,
los grados de la ausencia por su peso de sombra?
¿Aceptas, cuando bajan del cielo
los anillos del tiempo,
cómo estrechan tu infancia, tu piel o tus herbarios?

Ida Vitale juega también deliberada y obstinadamente con los sonidos, llamando la atención sobre los efectos acústicos que está buscando: "Se trata de un trabajo con el significante que, por su incapacidad para apuntar ya a un significado preciso, asume, en un gesto de responsabilidad, ese riesgo errante del lenguaje que Ida Vitale trasmuta en movimiento poético." (Cebrián López 2010, 96). La aliteración es uno de los procedimientos retóricos preferidos de la poeta uruguaya por lo que, muchas veces, pone en contraste secuencias de este tipo. En el caso del poema "Penitencia" (*Reducción del infinito,* 2002), los sonidos elegidos son /m/ y /p/. Como señalaba Lázaro Carreter (1990, 245), "presentes o no en la conciencia del autor y del lector, las reiteraciones fónicas suelen ser la armazón que sustenta el lenguaje de los poetas". Sus observaciones vienen corroboradas por Criado (2002, 514) quien insiste en la necesidad de identificar un efecto poético para que podamos hablar de aliteración, perceptible en "una diferencia de grado y de intencionalidad, de uso deliberado", en comparación con la presencia de los mismos sonidos en la lengua común. Sin entrar ahora en consideraciones detalladas de fonosimbolismo, nos limitamos a apuntar que el efecto

de la recurrencia cuidadosamente calculada de estos dos sonidos es la creación de un contexto sonoro que pone en valor la sonoridad del título y los elementos míticos evocados en poema:

¿Mirar atrás será pasar
a ser de sal precaria estatua,
un perecer petrificado
preso en sí mismo, parte
del roto encanto de un paisaje
cuya música no logro más oír?

¿Debo matar lo que miré,
el mito que minuciosa
pliego y despliego,
grava para mi paso solo?
¿Ciega borrar lugares,
playas, vientos, el tiempo?

El contraste entre la fluidez serena de /l/ y la vibración inquietante de /r/ es uno de los ejes del poema "Invierno" (*Sueños de la constancia*, 1988). La oposición se establece desde el comienzo, mediante el paralelismo entre «vidrio» y «lluvia», y avanza explotando la complementaridad de las imágenes de fusión y separación, incluso a través de la sintaxis. La aliteración final del sonido /r/ acentúa la tonalidad sombría, perturbadora, de las últimas líneas del poema:

Como las gotas en el vidrio,
como las gotas de la lluvia
en una tarde somnolienta,
exactamente iguales,
superficiales,
ávidas todas,
breves,
se hieren y se funden,
tan, tan breves
que no podrían dar cabida al miedo,
que el espanto no debiera hacer huella
en nosotros.

Después, ya muertos, rodaremos,
redondos y olvidados.

A modo de conclusión

La poesía de Ida Vitale se convierte hoy en una referencia insoslayable. En un mundo dominado por la habladuría, que se queda muchas veces impresionado por la pirotecnia verbal vacua, su poesía de cuño esencialista es una experiencia refrescante, un ejercicio de higiene mental. La profunda humanidad de su obra y sus recursos discursivos atentamente calibrados nos demuestran que la empatía y la elegancia expresiva son altamente compatibles.

Referencias bibliográficas

Cebrián López, Delicia. 2010. "Ida Vitale, palabra de una poética errante", en Angel Clemente Escobar, Diego Muñoz Carrobles, Rocío Peñalta Catalán (coord.), *Exilio: espacio y escrituras*. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, p. 94-104.

Courtoisie, Rafael. 2015. "Ida Vitale: una poética de la constancia", en *Revista de la Academia Nacional de las Letras*, Montevideo, año 8, nº11, p. 87-101.

Criado, Ninfa. 2002. "Sobre el concepto de aliteración", en *Lexis* XXVI. 2, Sevilla, p. 509-519.

Gilbert de Pereda, Isabel. 1949. "*La luz de esta memoria* por Ida Vitale", en *Escritura*, año III, nº8, Montevideo, p. 133-135.

Gómez Toré, José Luis. 2017. "Nombres escritos en el agua: El trazo en la escritura de Ida Vitale", en María José Bruña Bragado (ed.) *Vértigo y desvelo: dimensiones de la creación de Ida Vitale.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 25-38.

Gonzáles, Angeles. 2010. "El deslumbrante equilibrio de Ida Vitale", Conferencia pronunciada en el ciclo: *Un siglo de poesía uruguaya: la voz de las mujeres* (Juana de Ibarbourou, Esther de Cáceres, Idea Vilariño, Ida Vitale), Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, Barcelona, 28 de octubre de 2010.

https://www.academia.edu/15056976/El_deslumbrante_equilibrio_de_Ida_Vitale (última consulta 10.09. 2019)

González, Lola. 1990. "Fonosimbolismo y aliteración. Francisco de Aldana frente a la palabra poética", en *Scriptura*, Lleida, nº 6-7, p. 41-49.

Lázaro Carreter, Fernando. 1990. *De poética y poéticas*. Madrid, p. 232-245.

Olvera Mijares, Raúl. 2009."La última voz de la Generación del 45, Entrevista con Ida Vitale", en *Armas y Letras*, nº 82-83, León, p.78-80.

Oreggioni, Alberto F. (dirección). 1987. *Diccionario de literatura uruguaya*, Tomo L-Z. Montevideo: Arca-Credisol.

Paternain, Alejandro. 1967. Prólogo, noticia preliminar y selección en *36 años de poesía uruguaya*. Montevideo: Alfa.

Rama, Ángel. 1971. "La generación crítica (1939-1969)", en *Uruguay hoy* (IV parte). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, p. 325- 402.

Rodríguez, Malena. 2019. "Ida Vitale: La justa palabra", en *El Universal*, 20 de abril de 2019, http://confabulario.eluniversal.com.mx/ida-vitale-entrevista/ (última consulta 01.09.2019)

Seoane, Andrés. 2019. "Ida Vitale: La vida es sobre todo no entender", *El Cultural*, 19 de abril de 2019, https://elcultural.com/ida-vitale-la-vida-es-sobre-todo-no-entender (última consulta 10.10.2019)

Visca, Arturo Sergio. 1955. "*Palabra dada*, de Ida Vitale", en *Asir*, nº 37, 1955, p. 90-92.

Vitale, Ida. 1960. *Cada uno en su noche.* Montevideo: Alfa.

Vitale, Ida. 1949. *La luz de esta memoria*. Montevideo: La Galatea.

Vitale, Ida. 1972. *Oidor andante*. Montevideo: Arca.

Vitale, Ida. 1953. *Palabra dada*. Montevideo: La Galatea.

Vitale, Ida. 1998. *Procura de lo imposible*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vitale, Ida. 2002. *Reducción del infinito*. Barcelona: Tusquets.

Vitale, Ida. 2005. *Trema*. Valencia: Pre-Textos.

Răzvan BRAN
(Universidad de Bucarest)

Las unidades fraseológicas en perspectiva contrastiva. La traducción española de *Frumoasele străine* (M. Cărtărescu)

Abstract: (*The Phraseological Units from a Contrastive perspective (Romanian-Spanish). The Spanish Translation of* Frumoasele străine (M. Cărtărescu)) Our study aims to analyse the Romanian and Spanish phraseological units, from a contrastive perspective, and is based on the Spanish translation of *Frumoasele străine* (*Las bellas extranjeras*) by Mircea Cărtărescu. More precisely, we are interested in the lexical-semantic equivalences of the verbal phraseological units used in the Romanian original in order to highlight the differences and similarities between Romanian and Spanish phraseology. After reviewing the corpus, we have identified two different situations. First, we will deal with the perfect equivalences, namely, the Romanian phraseological units are translated into Spanish by the equivalent phraseological units. On the other hand, we have also found cases of lack of correspondence, when there are differences between the original and the translated text: a phraseological unit is translated by a lexeme (verb) or other lexical structure or, conversely, a phraseological unit corresponds in the translation to a Romanian lexeme or structure. These similarities and differences, which are of interest for both Translation and Phraseology, are due not only to the personal options of the translator, but rather to the stylistic and use specificity of each language.

Keywords: *phraseology, translation,* Frumoasele străine*, Romanian, Spanish*

Resumen: Nuestro estudio se propone analizar las unidades fraseológicas rumanas y españolas, en perspectiva contrastiva, y se basa en la traducción española de *Frumoasele străine* (*Las bellas extranjeras*) de Mircea Cărtărescu. En concreto, nos interesan las equivalencias léxico-semánticas de las locuciones verbales empleadas en el original rumano con el fin de poner de manifiesto las diferencias y las similitudes que hay entre la fraseología rumana y la española. Tras revisar el corpus, hemos identificado dos situaciones distintas. Primero, nos ocuparemos de las equivalencias perfectas, a saber, las UFs rumanas están traducidas al español por las UFs equivalentes. Por otro lado, hemos encontrado también una falta de correspondencia, cuando hay diferencias entre el original y el texto traducido: una UF viene traducida por un solo lexema (verbo) u otra estructura léxica o, al revés, a un lexema o estructura rumana le corresponde en la traducción una UF. Dichas similitudes y diferencias, que presentan interés tanto para la Traductología, como para la Fraseología, se deben no solo a las opciones personales de la traductora, sino más bien a las particularidades estilísticas y de uso de cada lengua.

Palabras clave: *fraseología, traducción,* Frumoasele străine*, rumano, español*

1. Introducción y consideraciones generales

1.1. Tema, objetivos y delimitaciones metodológicas

Ya es consabido que la diversidad de las lenguas conlleva no solo diferencias, sino también similitudes en el corte de la realidad. El elemento que refleja la manera

de conceptualizar la realidad por parte de una comunidad lingüística es el léxico, como conjunto formado por palabras, unidades fraseológicas, colocaciones, etc. Puesto que el número de los estudios contrastivos dedicados a las unidades fraseológicas españolas y rumanas es bastante restringido, consideramos que tal análisis podría proporcionar algunas informaciones sobre cómo conceptualizan la realidad extralingüística los dos idiomas mencionados.

Tal y como lo indica el título, nuestro objetivo principal lo constituye el análisis contrastivo (rumano-español) de las unidades fraseológicas[1] verbales. En concreto, puesto que el proceso traductológico supone trasladar el significado del texto original empleando equivalencias léxico-semánticas, partiremos de la traducción española de *Frumoasele străine* / *Las bellas extranjeras*, una serie de cuentos escritos por Mircea Cărtărescu, y nos ocuparemos de las UFs verbales empleadas en los dos textos. Nos proponemos indagar primordialmente las equivalencias léxico-semánticas de las UFs rumanas en la traducción española, que pondrán de manifiesto las diferencias y las similitudes que hay entre la fraseología rumana y la española. A nuestro juzgar, el estudio contrastivo de las lenguas desde el punto de vista de la fraseología en la traducción puede resultar altamente fructífero, ya que se tiene en cuenta la expresión lingüística del mismo contenido semántico. No nos ocuparemos, sin embargo, de la corrección o de la adecuación de las equivalencias españolas por las que opta la traductora para rendir las UFs rumanas.

Para comprobar si las estructuras verbales que nos interesan se identifican como unidades fraseológicas acudiremos a los diccionarios académicos (*Dicționarul explicativ al limbii române* – DEX y el *Diccionario de la lengua española* – DLE), a diccionarios bilingües o fraseológicos.

1.2. El corpus analizado

Como resulta del apartado anterior, el corpus en el que se apoya nuestra investigación está constituido por dos textos soporte. Primero, el texto original es la antología de cuentos escritos por Mircea Cărtărescu, catedrático de literatura rumana en la Universidad de Bucarest y uno de los escritores rumanos más conocidos, traducidos y apreciados mundialmente. El texto fuente consiste en tres relatos, publicados bajo el título *Frumoasele străine*, por la editorial Humanitas, en 2010. Los relatos se basan en la experiencia real del autor y se caracterizan por un humor amargo y brutal. Hemos optado por este texto, puesto que constituye una muestra de lengua rumana contemporánea, caracterizada por expresividad estilística y un rosario de elementos coloquiales y unidades fraseológicas[2].

[1] En nuestro artículo, utilizaremos el concepto de *unidad fraseológica* tal y como lo define Corpas Pastor, en su ya célebre *Manual de fraseología española* (1996).

[2] Ene (2015, 64-64) subraya que las unidades fraseológicas, además de caracterizarse por convencionalismo, inflexibilidad, etc., tienen también carácter expresivo, afectivo y más bien informal, coloquial.

Por otro lado, hemos analizado la traducción al español del mismo texto, *Las bellas extranjeras* (Impedimenta, 2013), hecha por Marian Ochoa de Eribe, filóloga, profesora y la traductora de la obra de Cărtărescu al español.

2. Análisis contrastivo de las unidades fraseológicas

El presente apartado está dedicado al análisis propiamente dicho de las unidades fraseológicas verbales encontradas en los textos mencionados. La traducción de la fraseología de un texto, como análisis contrastivo, se estudia dentro del marco de la teoría de la equivalencia. Según Corpas Pastor (2000), se pueden identificar tres tipos de gradaciones: (*i*) la equivalencia absoluta, total o plena (coincidencia formal y semántica); (*ii*) la equivalencia parcial (coincidencia formal o semántica) y (*iii*) la ausencia de equivalencia o equivalencia nula (falta de coincidencia formal y semántica).

Tras revisar el corpus, hemos identificado dos situaciones distintas, que presentan interés tanto para el dominio de la Traductología, como para el de la Fraseología. Por un lado, se trata de equivalencias absolutas entre las unidades fraseológicas (UF → UF) y, por otro lado, hemos encontrado casos de falta de correspondencia. En lo que sigue, intentamos ilustrar con ejemplos y comentar los casos hallados en los dos textos revisados.

2.1. Equivalencias fraseológicas absolutas

En esta categoría incluimos las situaciones en las que una UF se traduce por la UF española equivalente. Resulta, de esta manera, una similitud léxico-semántica entre el rumano y el español, que disponen del mismo conjunto de elementos fraseológicos para expresar el mismo contenido semántico. He a continuación unos cuantos ejemplos que ilustran tales correspondencias.

(1) *Nu-ți dai seama?* / *¿Es que no te das cuenta?*
(2) *Mi-am dat repede seama că nu era cazul.* / *Enseguida me di cuenta de que no tenía nada que temer.*

Una de las UFs más usadas en el rumano contemporáneo es *a-și da seama (de ceva)*, que equivale perfectamente a la UF española *darse cuenta (de algo)*, lo cual resulta también de la traducción que propone Marian Ochoa de Eribe. Por otro lado, cabe comentar el uso de *sacar a alguien de sus casillas*, empleada por la traductora para equivaler la UF rumana *a scoate pe cineva din sărite* (ejemplos 3-4). Consideramos que, en este caso, habría sido más apropiada la UF *sacar a alguien de sus quicios*, dada su mayor frecuencia hoy en día[1].

[1] Las variantes propuestas por el traductor están relacionadas con un rosario de variables, como la competencia lingüística y fraseológica del traductor, las herramientas que usa, las técnicas que emplea o la experiencia (cf. González Rey 2015, 148).

(3) *Și vrea să-i pună pe toți odată, de mă scoate din minți.* / *Y quiere ponérselos todos a la vez… Esa mujer me saca de mis casillas.*

(4) *Nu era nevoie de mascarada asta ca să mă scoată din minți.* / *Estaba claro que no era necesaria una bufonada así para sacarme de mis casillas.*

En los siguientes fragmentos aparecen otras UFs traducidas al español por UFs verbales equivalentes semánticamente. Además, algunas de estas son muy similares desde el punto de vista estructural, como por ejemplo en (6): *a lua în serios* / *tomar a alguien en serios* o en (8): *a înghiți pe cineva pământul* / *tragar a alguien la tierra*. Otras UFs incluyen en su estructura elementos léxicos comunes, como *inimă* / *corazón* en (5) y *glumă* / *broma*, en (7).

(5) *De două-trei ori mi-am luat inima în dinți* (…) / *En dos o tres ocasiones he hecho incluso de tripas corazón* (…)

(6) *De data asta insul de la ghișeu păru să ne ia mai în serios.* / *Esta vez el tipo de la ventanilla pareció tomarnos más en serio.*

(7) *Nu era de glumă.* / *No era como tomárselo en broma.*

(8) (…) *de parcă l-ar fi înghițit pământul.* / (…) *como si se lo hubiera tragado la tierra*.

(9) *Ne băteam joc de el?* / *¿Nos está tomando el pelo?*

2.2. Equivalencias léxicas parciales

A continuación, nos referiremos a los casos en que los textos analizados difieren en cuanto a la equivalencia de las UFs verbales. La falta de correspondencia consiste o sea en la traducción de una UF por un lexema (verbo) u otra estructura léxico-gramatical, o sea un lexema se traduce al rumano por una UF. Cabe mencionar que el contenido del texto original y la traducción española son perfectamente equivalentes desde el punto de vista semántico. Presentaremos más abajo unos ejemplos extraídos del corpus.

(10) *Ei, până la urmă s-ar zice că am scos-o la capăt amândoi.* / *Bueno, pues al final hemos terminado sacándolo adelante entre los dos*.

(11) *Ajungea să inspiri o dată într-un astfel de plic și… dus erai.* / *Bastaba con inhalar una sola vez un sobre así y… eras hombre muerto.*

(12) *Aș fi lăsat totul baltă, dacă nu era Ioana lângă mine.* / *Lo habría dejado estar si no me hubiera acompañado Ioana.*

(13) (…) *fiindcă altfel pare că fac pe nebunul.* / (…) *porque de lo contrario parece que me estoy haciendo el tonto.*

(14) *Acum mai aveam un hop de trecut.* / *Ahora solo nos queda el último obstáculo.*

En los fragmentos (10-14), se nota el intento de la traductora de rendir el sentido de las UFs rumanas por otras estructuras verbales equivalentes, que no funcionan, sin embargo, como unidades fraseológicas en español. Se trata a veces de elementos coloquiales, que se traducen difícilmente al español.

Hemos observado también otras faltas de correspondencia, pero que sí conllevan el uso de una UF verbal o sea en rumano, o sea en español. Los ejemplos que siguen

ilustran tales casos de equivalencia parcial. En (15-16), se nota que en rumano se emplea un lexema (verbo) mientras que en la traducción se utiliza una UF.

(15) *n-am apucat să mă-ntreb* / *no me dio tiempo a preguntarme.*
(16) *Am mulțumit și am ieșit pe ușă.* / *Di las gracias y salí por la puerta.*

El verbo rumano *a apuca* fue traducido por la UF verbal *dar tiempo*, considerada como tal por el diccionario académico. Por otro lado, aunque el español posee también un verbo, a saber *agradecer*, en (16), el verbo rumano *a mulțumi* viene traducido por la UF *dar las gracias (por algo)*. Consideramos que la variante por la que opta la traductora es más adecuada, puesto que la UF española es más frecuente y más apropiada en el contexto dado.

Se da también la situación inversa, en la que una UF rumana se traduce al español por un lexema (verbo), como se ilustra en los ejemplos (17-22).

(17) *Gura asta a ta e sac fără fund, mă bagă-n mormânt.* / *¡Eres un saco sin fondo, me vas a matar!*
(18) *Pipăiam plasticul lucios, ne dădeam cu părerea.* / *Toqueteábamos con cautela el plástico reluciente y comentábamos.*
(19) *De fiecare dată mi-a părut rău.* / *Siempre he acabado arrepintiéndome.*
(20) *Ne părea rău că ne duseserăm până acolo.* / *Estábamos empezando a arrepentirnos de habernos acercado hasta allí.*
(21) *Îmi părea rău că aruncasem, imprudent, mănușile la ghenă.* / *De repente lamenté haber arrojado los guantes, imprudentemente, a la basura.*
(22) *O să-ți pară rău!* / *¡Te arrepentirás!*

A nuestro juzgar, al trasladar el contenido semántico de un texto es importante que se respeten también las estructuras léxico-gramaticales y que se propongan variantes equivalentes desde el punto formal y semántico, siempre y cuando esto sea posible. No obstante, hay situaciones en las que el uso, la frecuencia o el registro estilístico imponen que se utilicen otras estructuras léxico-sintácticas o lexemas (verbos), equivalentes a las del texto original. Por ello, una UF no puede traducirse siempre por un equivalente fraseológico, o sea porque tal UF no existe en la lengua meta, o sea porque su uso está restringido. El traductor tiene que trasladar el significado original y conseguir los mismos efectos estéticos y expresivos en los lectores de la lengua meta, a pesar de las pérdidas léxico-semánticas que puedan surgir (González Rey 2015, 152).

3. Consideraciones finales y conclusiones

En resumidas cuentas, tal y como hemos visto, el texto original contiene un rosario de locuciones verbales, traducidas o bien por un equivalente fraseológico, o bien por un lexema (verbo) u otra estructura léxica. Se da también la situación inversa,

a saber, a la hora de rendir el semantismo de un verbo, la traductora recurre a una unidad fraseológica verbal.

El análisis de las locuciones verbales presentes en el texto rumano y en la traducción española ha relevado que, tal como era de esperar, hay unidades fraseológicas equivalentes, con el mismo significado en rumano y en español. Cabe decir que algunas UFs tienen una estructura parecida en ambos idiomas (cf. *a lua pe cineva în serios* / *tomar a alguien en serios*, *a înghiți pe cineva pământul* / *tragar a alguien la tierra*) o contienen elementos léxico-semánticos comunes (cf. *inimă* / *corazón*, *glumă* / *broma*). Notamos, por tanto, que la traductora emplea las UFs equivalentes no solo con el fin de rendir el significado del texto original, pero también con la intención de mantener el carácter expresivo del texto fuente.

Por otro lado, entre los dos textos soporte hay ciertas diferencias, que reflejan la especificidad de cada idioma. Por ejemplo, la traductora utiliza un lexema (verbo) para rendir el significado de una UF u opta por una UF para traducir un verbo, con el fin de respetar el estilo y teniendo en cuenta la especificidad, la idiosincrasia, de la lengua meta. Hay que subrayar el hecho de que, para expresar un contenido semántico, una lengua puede acudir a alguna unidad fraseológica, mientras que en otro idioma su equivalente fraseológico puede que no se utilice tanto o que resulte inadecuado el uso de una UF, aunque esta exista y tenga un significado similar[1]. Se trata, por consiguiente, de la frecuencia con la que se utiliza cada UF, el estilo funcional al que pertenece, matices semánticos y así sucesivamente.

Como ya es consabido, las unidades fraseológicas se caracterizan por expresividad y constituyen un elemento léxico-semántico importantísimo en cualquier idioma. Por ello, consideramos que el estudio contrastivo de la fraseología puede resultar altamente fructífero y útil con aplicaciones en la traductología y en el proceso de enseñanza-aprendizaje de segundas lenguas, en el plano académico, formativo y profesional. Conocer los equivalentes totales, parciales o no coincidentes de una lengua fuente en una lengua meta es útil desde un enfoque bilingüe, sea teórico (el análisis contrastivo de las lenguas), sea práctico (lexicográfico, traductológico o didáctico).

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Cărtărescu, Mircea. 2010. *Frumoasele străine*. Bucarest: Humanitas.

Cărtărescu, Mircea. 2013. *Las bellas extranjeras*. Traducción al español de Marian Ochoa de Eribe. Madrid: Impedimenta.

Fuentes lexicográficas

Calciu, Alexandru, Zaira, Samharadze. 2005. *Dicționar spaniol-român*. Bucarest: Univers Enciclopedic.

[1] Tal y como explica Groza (2011, 26), la frecuencia y el uso desempeñan un papel importante en la fraseología: "posibilitățile cuvintelor de a se combina într-o limbă dată nu sunt limitate doar de relațiile sintactice și semantice care le caracterizează, ci și de uz".

Calciu, Alexandru, Zaira, Samharadze. 2009. *Dicționar român-spaniol*. Bucarest: Univers Enciclopedic Gold.
Teodorovici, Constantin, Rafael Pisot. 2009. *Dicționar român-spaniol de expresii și locuțiuni*. Iași: Polirom.
DLE. *Diccionario de la Lengua Española* (en línea).
DEX. *Dicționarul explicativ al limbii române* (en línea).

Estudios

Corpas Pastor, Gloria. 1996. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
Corpas Pastor, Gloria. 2000. *Las lenguas de Europa, estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Granada: Comares.
González Rey, María Isabel. 2015. *Fraseologización e idiomatización en traducción literaria* in "Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica: ámbitos, recursos y modalidades". Biblioteca fraseológica y paremiológica, Serie "Monografías", n.º 6, p. 143-160.
Ene, Daniela Lucia. 2015. *Traduttore, traditore. Incursiune în teoria și practica traducerii unităților frazeologice*. Iași: Casa Editorială Demiurg.
Groza, Liviu. 2011. *Probleme de frazeologie: studii, articole, note*. Bucarest: Editura Universității din București.

Aura Cristina BUNORO
(Universidad de Bucarest)

La tía Julia y el escribidor, ¿simbiosis o contraste?

Abstract: (La tía Julia y el escribidor, *Symbiosis or Contrast?*) In *La civilización del espectáculo*, Mario Vargas Llosa distinguishes between *highbrow culture* and *lowbrow culture*. To the first category belong authors as T.S. Eliot or James Joyce and to the second category Ernest Hemingway or Walt Whitman. The difference between these two categories is that the second one is accesible for all type of public. If we relate this idea with the statement expressed in *La tía Julia y el escribidor* regarding what low literature and high literature mean, we can easily notice a "breach" inside the novel: the chapters dedicated to the love history between Varguitas and Julia would be an example of high literature while the chapters dedicated to the production of Pedro Camacho would be related to low literature. But, at the same time, Vargas Llosa mamages to rebuilt the unity of the novel spreading in the even chapters details that refer to the history from the odd chapters.

Keywords: *breach, deconstruction, reconstruction, narrative voice*

Resumen: En *La civilización del espectáculo*, Mario Vargas Llosa distingue entre *highbrow culture y lowbrow culture*. A la primera categoría pertenecen autores como T.S. Eliot o James Joyce y a la segunda Ernest Hemingway o Walt Whitman. La diferencia entre estas dos categorías es que la segunda es asequible para todo tipo de público. Si relacionamos esta idea con lo expresado en *La tía Julia y el escribidor* en cuanto a lo que significa literatura de consumo y literatura de calidad, podemos fácilmente entrever una "ruptura" dentro de la novela: los capítulos dedicados a la historia de amor entre Varguitas y Julia serían un ejemplo de literatura de calidad mientras que los capítulos dedicados a la producción de Pedro Camacho encontrarían su ubicación dentro de la literatura de consumo. Pero, al mismo tiempo, Vargas Llosa consigue rehacer la unidad de la novela salpicando los capítulos pares con detalles que nos remiten a la historia de los capítulos impares.

Palabras clave: *ruptura, deconstrucción, reconstrucción, voz narrativa*

A primera vista, *La tía Julia y el escribidor* es una novela en la que los capítulos impares siguen una historia y los pares otra. Tenemos, al mismo tiempo, deconstrucción (constraste) y reconstrucción (simbiosis) de una novela. La estrategia deconstructora supone el rompimiento de la estructura lineal de la novela, la "locura" que podemos hallar en los capítulos impares, la discontinuidad aparente entre los capítulos impares, la oposición entre high literature y low literature. Por otro lado, encontramos elementos que relacionan los capítulos pares entre sí y al mismo tiempo conexiones entre los capítulos impares y los pares, lo que nos lleva hacia un proceso de reconstrucción.

En cuanto al término de *deconstrucción,* como concepto, creado y utilizado en su sentido originario por el filósofo contemporáneo francés Jacques Derrida, este empezó su vida en los tardíos años `60, pero llegó a formar parte del vocabulario americano más

tarde. La "deconstrucción" ha venido a designar para muchos el contenido y el estilo del pensamiento de Derrida. Existe una serie de definiciones en cuanto al concepto de deconstrucción: "Se ha dicho que la deconstrucción es una crítica del sentido, un discurso él mismo sin sentido reservado para señalar el sinsentido de todo texto y para convertir la actividad crítica en un ejercicio de mera manipulación arbitraria de las significaciones" (Asensi 1990, 38). "La deconstrucción revisa y disuelve el canon; conduce a interpretaciones múltiples e insólitas" (Nicolás 1990, 327). Desde el punto de vista de Derrida, deconstruir significa "actuar en contextos convencionales desestabilizándolos, convirtiéndolos en algo perturbante" (Ferraris 1990, 339) y debemos entender la deconstrucción como una estrategia (Derrida 1989, 32).

En el campo literario, el término "deconstrucción" denota un tipo particular de práctica en leer y a través de este, un método de crítica y un modo de investigación analítica. Desde el punto de vista de Vargas Llosa, los deconstructivistas destruyen la confianza del público en la verdad, en el hecho de que existen verdades lógicas, éticas, culturales o políticas porque desde el punto de vista de estos no existe nada más allá del lenguaje, el lenguaje es el que construye el mundo que creemos que conocemos, mundo que no es más que una ficción producida por las palabras. Llosa ve como una pérdida de tiempo leer las ideas de Derrida según las cuales la literatura es una sucesión o un archipiélago de textos autónomos, impenetrables, sin ninguna conexión con la realidad exterior, por lo tanto, imposible de valorizar y de relacionar con el desarrollo de la sociedad y con el comportamiento individual. Y si es así, Llosa se pregunta ¿por qué deconstruirla? (Llosa 2016, 89). Pero sí que el autor utiliza la deconstrucción como estrategia y la aplica en varias de sus novelas, entre las cuales, La tía Julia y el escribidor, texto sometido al presente análisis.

La necesidad de identificar el posmodernismo y definirlo llevó a la aceptación colectiva del modernismo para que se pudiera justificar este menester de deconstruirlo: de aquí que una de las posiciones del posmodernismo es la *deconstructiva* y la otra es un posmodernismo *constructivo* (Connor 1999, 148). En el caso de Vargas Llosa podemos observar su interés en utilizar la *deconstrucción* de la obra para que se vuelva evidente la actividad creadora. Las aclaraciones en torno a este término clave son fundamentales puesto que en el presente trabajo el término *deconstrucción* se utilizará para denominar aquella técnica literaria, si así podría llamarse, que consiste en *desmontar* o mejor dicho *deconstruir* la estructura clásica de un libro. También se utilizará el mismo término para observar la multiplicación de la voz narrativa o mejor dicho la pluralidad de voces narrativas que significan de hecho la deconstrucción de la perspectiva clásica de voz narrativa.

Con Vargas Llosa nos alejamos del compromiso objetivo de la convención realista, con él la novela se dirige hacia el juego, hacia la disposición textual de reflejos especulares, la dispersión del yo y de los factores de la situación narrativa, la decepción de lo narrado. Pero aquí no se da un abandono de la realidad, sino un tratamiento distinto de ella. Hay, pues, traducción de la realidad en vez de simple (y aparente) traslación de la misma. "Se re-construye desde parámetros de ruptura técnico-literaria

sin perder el control sobre ella, sin renunciar a enmarcarla porque en él persiste ese valor ínsito (innato) de la realidad como referente literario" (Herráez 1997).

La tía Julia y el escribidor es una verdadera novela autobiográfica cuyos elementos novelados, personajes y acontecimientos imaginados solo completan y estructuran la intriga principal para darle más relieve e impacto. Los que se encuentran familiarizados con los aspectos más prominentes de la biografía de Mario Vargas Llosa reconocen de inmediato en sus novelas una serie de personajes y escenarios que el autor conoció de niño o ya en su vida adulta. En todas sus obras hay un límite imperceptible que separa a la experiencia personal del mundo de ficción, y en cada una de ellas el autor muestra la tendencia de contar su propia historia al mismo tiempo que nos cuenta una historia. Pero en *La tía Julia y el escribidor*, Mario Vargas Llosa se ha convertido, en mayor grado, en el actor de su propio relato.

El autor cuenta la historia de su propia juventud, de sus complejos cuando tías y tíos limeños seguían llamándole „Varguitas" o „Marito", cuando frecuentaba ya la Facultad de Derecho de la Universidad de San Marcos. La tía Julia, joven boliviana divorciada a los treinta y dos años, vive con Marito en la casa de sus abuelos en Lima, mientras sus padres residen en Estados Unidos. Ella lo trata primero con afecto y como a un hermano menor. Pero, poco a poco, Mario experimenta por su guapa tía, o más bien hermana de una tía suya, unos sentimientos amorosos. Julia no acepta tomar en serio al „joven mocoso". Pero su gusto del romanticismo le conduce a concederle citas clandestinas, teléfonos sentimentales y unas entrevistas románticas. Finalmente, advertidos por los parientes, los padres de Mario deciden regresar al Perú porque estaban escandalizados y querían poner fin al idilio. El joven, excitado, consigue persuadir a Julia para casarse con él y, después de muchos intentos fracasados y aplazamientos por culpa de complicaciones administrativas y legales, consiguen casarse por mano de un alcalde campesino pagado para olvidar la edad de Mario. Como se puede observar, la fantasía del autor está estimulada solo si tiene el apoyo de una experiencia personal concreta, con personajes y ámbitos reales y, a veces, incluso con nombres propios. La imaginación se alimenta retrospectivamente de hechos que le ocurrieron.

La segunda historia es la de Pedro Camacho. Mario trabaja como redactor en una pequeña emisora radiofónica privada, "Radio Panamericana" y así puede pagar los gastos de estudio y estancia en Lima. Su trabajo consiste en corregir o redactar boletines de información y seriales de radioteatro comprados al extranjero. Su colaborador semianalfabeto se entera de la existencia de un extraordinario "escriba" boliviano y le cuenta al director sobre el talento increíble de este cuentista que cautiva a todos los oyentes de su país. Pedro Camacho, el famoso radiofonista, "contratado para aumentar rápidamente la audiencia de los programas radiofónicos" (Jansen 1977, 238), empieza a despertar el interés general de la gente. La información generalizada es que todo el mundo en Lima sigue las aventuras de los folletines, que se presentan a lo largo del día de hora en hora. Los oyentes conocen los personajes de las series y esperan el programa de la mañana siguiente para enterarse de cómo van a seguir las aventuras. Mario, que

siempre ha soñado con un destino de novelista, quiere acercarse a Pedro Camacho "para descubrir su técnica literaria" (Jansen 1977, 238). Es el principio de la problemática de qué es literatura de calidad y qué es literatura de consumo, problemática que de hecho es la base de la ruptura de la línea de novela clásica.

Los capítulos pares nos cuentan aventuras dignas de radioteatro y los capítulos impares son dedicados a los amores de Mario y Julia, rasgo deconstructivo que fragmenta la estructura del libro. El autor utiliza la técnica de la polifonía estructural, se trata de la bimembración de la novela o de la disgregación del hilo narrativo en dos dirrecciones paralelas. Vargas Llosa sintetiza la sucesión de tendencias deconstructoras y reconstructoras; expone el mecanismo a través del que se generan las grandes obsesiones colectivas, las psicosis de masas que tienen su origen en mecanismos psicológicos individuales. El contacto con un número infinito de personajes nos muestra la ampliación de la propia vida a través de vidas ajenas; la deconstrucción tiene en esta novela valor investigativo y autoinvestigativo, el autor intenta conocerse a sí mismo investigando los mecanismos generativos que nacen en un pasado global.

Al principio tenemos la impresión de leer dos novelas distintas, con personajes y acciones distintas. Así, por ejemplo, el capítulo IV dibuja el encuentro del negro loco, desnudo y mudo con el sargento Lituma en un cobertizo del Puerto de Callao. En capítulo VI nos habla de la incestuosa Sarita, que no alcanzó a casarse con Gumercindo Tello, después de haberlo denunciado por violación. El capítulo VIII nos revela la vocación "raticida" de Federico Telléz Unzátegui, quien por haber dejado comer viva a su hermanita por las ratas, acaba por fundar la "S. A. Antirroedores". El capítulo X nos revela cómo el propagandista médico, Lucho Abril Marroquín, después de un terrible accidente de coche en Pisco, sufre de alteración mental y cómo será curado por la misteriosa doctora Luisa Acémila. Pero el protagonista de este cuento encuentra a Federico Unzátegui, del capítulo VIII.

A partir de este momento, las relaciones de un capítulo con otro se harán más frecuentes. Ezequiel Delfín, que acaba por matar al dueño de la Misión Colonial, violando a su vieja esposa sin preocuparse de la hija, se revelará ser Lucho Abril Marroquín, del capítulo X. En el capítulo XIV, el Rdo. P. Seferino Huanca Leyva, tiene un hijo natural con la negrita Teresa y este hijo se encuentra en las barriadas de Lima con la latifundista Mayte Unzátegui (citada en el capítulo VIII), con Alberto de Quinteros (del capítulo II), que se revela ahora como homosexual, con el ex sargento Jaime Concha (quien podría ser el sargento Lituma del capítulo IV), con el pastor evangelista Sebastián Bergua (citado en el capítulo XII).

Para librarse de todos estos personajes, el autor inventa a Joaquín Hinostroza Bellmont, hijo retardado de una rica y buena familia, quién después de fracasar en todos los estudios, consigue arruinar a sus padres y llegar a ser árbitro futbolístico internacional. En el gran estadio de Lima, donde arbitra un partido entre Bolivia y Perú, veremos aparecer al famoso negro loco del capítulo IV. El sargento Concha lo descubre y lo mata. La muchedumbre pretende defender al negro y, para evitar alborotos, la policía lanza granadas fumígeras, provocando huidas locas de los espectadores. Las

puertas metálicas cerradas dan lugar a una carnicería horrible donde perecerán el árbitro y su amada Sarita, en un desenlace dantesco.

En el capítulo XVIII el autor produce un amplio desfile de personajes nuevos que utilizan apellidos de personajes anteriores. Es el colmo de la confusión folletinesca. Para acabar con héroes invisibles, el autor los mata en un terrible terremoto.c

La deconstrucción de la estructura de la novela se nota sobre todo en el hecho de que los capítulos pares sirven para "ilustrar un tipo de fantasía deshilvanada parecida a la del redactor genial Pedro Camacho" (Jansen 1977, 239), exagerada hasta los extremos mientras que los capítulos impares relatan "en una tonalidad inicialmente romántica y después humorística" (Jansen 1977, 239) la relación sentimental de Mario y Julia. Sin embargo, estos acontecimientos se mezclan con alusiones a las actuaciones de Pedro Camacho. Por ejemplo, en el capítulo V, el autor comenta el impacto del radioteatro en el público limeño (un impacto que configura el imaginario de la gente, sus aspiraciones y predetermina sus experiencias eróticas):

> Y me confesó que, a veces, a ella y a la tía Olga se les llenaban los ojos de lágrimas. Fue el primer indicio que tuve del impacto que causaba en los hogares limeños la pluma de Pedro Camacho. Recogí otros, los días siguientes, en las casas de la familia. Caía donde la tía Laura y ella, apenas me veía en el umbral de la sala, me ordenaba silencio con un dedo en los labios, mientras permanecía inclinada hacia el aparato de radio como para poder no solo oír sino también oler, tocar, la (trémula o ríspida o ardiente o cristalina) voz del artista boliviano. Aparecía donde la tía Gaby y las encontraba a ella y a la tía Hortensia deshaciendo un ovillo con dedos absortos, mientras seguían un diálogo lleno de esdrújulas y gerundios de Luciano Pando y Josefina Sánchez. Y en mi propia casa, mis abuelos, que siempre habían tenido «afición a las novelitas», como decía la abuela Carmen, ahora habían contraído una auténtica pasión radioteatral. (Llosa 2001, 142-143).

La prensa designará a Pedro Camacho como "experimentado libretista de imaginación tropical y palabra romántica, intrépido director sinfónico de radioteatros y versátil actor él mismo de acaramelada voz" (Llosa 2001, 145). El autor no deja de ridiculizarlo al hacerle declarar que "la grabación de un episodio es una misa" (Llosa 2001, 154). También revela el novelista su conocimiento práctico de la vida radiofónica y todos los oficios que colaboran en el espectáculo, como los "artistas" que imitan todos los ruidos y todas las acciones.

En el capítulo VII, Genaro hijo, subdirector de Radio Panamérica, se queja de los ataques de Pedro Camacho contra los argentinos, después de haber recibido una carta por parte del embajador de esta República en la que este protestaba. Este hecho no afectó a Camacho que seguía imperturbable, produciendo hasta diez series de radioteatros al día, de veintitrés minutos cada una, lo que le exigía más o menos quince horas de trabajo diario.

En el capítulo IX aparece la primera crisis de celos entre Mario y Julia. Ella pretende todavía rechazar "al joven mocoso de dieciocho años que no puede casarse

con una divorciada de treinta y dos" (Llosa 2001, 244). En cuanto a esta, Pedro Camacho tiene argumentos categóricos: "la mujer y el arte son excluyentes" (Llosa 2001, 243).

El capítulo XI ataca directamente al héroe de las cocineras y de los conserjes: "¿qué medio social, relaciones, casualidades, habrán producido esa vocación literaria? Parodia de escritor: era poco más que un analfabeto" (Llosa 2001, 295). A partir de este momento, Pedro Camacho empieza a trasladar sus personajes de un radioteatro a otro; además, dos argentinos ultrajados lo atacarán en la calle por sus ataques verbales e inmerecidos.

El capítulo XIII nos muestra cómo la familia de Mario, después de haberse enterado de todo, decide regresar desde EE. UU. para poner las cosas en orden.

Mario se da cuenta de que debe casarse para poder contrarrestar la ira de su padre y empieza a buscar variantes y papeles oficiales para llevar a cabo dicha decisión en el capítulo XV.

El capítulo XVII, "tratando en forma de épica y burlesca la búsqueda de un alcalde poco formalista" (Jansen 1977 241), nos lleva de un pueblo andino a otro, de Chincha a Tambo de Moro y finalmente a Grocio Prado, donde después de mucha aventura y decepciones, los novios consiguen casarse legalmente en la fecha de nacimiento de Mario, pagando por un leve fraude.

El capítulo XIX nos ofrece un final muy romántico. Mario se esforzó en encontrar varios trabajos y demostrarle a su padre que era capaz de llevar a cabo sus estudios, su trabajo y, además, cuidar a su esposa y, de esta manera poder disfrutar de su matrimonio al lado de Julia y no a distancia. Su padre lo perdona, la tía Julia regresa de Chile con toda urgencia, pero el pobre Camacho será ingresado en un manicomio.

En el último capítulo nos enteramos de que Varguitas cumple todos sus sueños: llega a vivir en una buhardilla parisiana, obtiene un diploma universitario y llega a ser escritor, ideales en los que todos sus parientes y amigos no habían creído. Pero el matrimonio con la tía Julia no resiste.

El autor sabe tejer admirablemente esas "intrigas múltiples y combinar episodios románticos con capítulos folletinescos" (Jansen 1977, 241). Y aunque la primera impresión es la de fragmentación de la estructura del libro, hay, sin embargo, elementos que conservan una dominante clásica de los modos estructurantes. La deconstrucción de la estructura del libro es impactante sobre todo al pasar de un capítulo par a un capítulo impar.

En cuanto a la creación artística, hallamos el contraste entre high literature (literatura de calidad) versus low literature (literatura de consumo). El único modelo de escritor para Varguitas es Pedro Camacho, máximo representante de las radionovelas (los capítulos pares) que están destinadas a un público con pocas expectativas literarias. Pero, por otro lado, el mismo Pedro Camacho, es el escritor ideal por la cantidad de producción escrita, por su alta capacidad de trabajar y escribir.

> En el colectivo a Miraflores, iba pensando en la vida de Pedro Camacho. ¿Qué medio social, qué encadenamiento de personas, relaciones, problemas, casualidades, hechos,

> habían producido esa vocación literaria (¿literaria?, ¿pero qué, entonces?) que había logrado realizarse, cristalizar en una obra y obtener una audiencia? ¿Cómo se podía ser, de un lado, una parodia de escritor y, al mismo tiempo, el único que, por tiempo consagrado a su oficio y obra realizada, merecía ese nombre en el Perú? ¿Acaso eran escritores esos políticos, esos abogados, esos pedagogos, que detentaban el título de poetas, novelistas, dramaturgos, porque en breves paréntesis de vidas consagradas en sus cuatro quintas partes a actividades ajenas a la literatura como adorno o pretexto iban a ser más escritores que Pedro Camacho, quien *sólo* vivía para escribir? ¿Por qué ellos habían leído (o al menos, sabían que deberían haber leído) a Proust, a Faulkner, a Joyce, y Pedro Camacho era poco más que un analfabeto? Cuando pensaba en estas cosas sentía tristeza y angustia. Cada vez me resultaba más evidente que lo único que quería ser en la vida era escritor y cada vez, también, me convencía más que la única manera de serlo era entregándose a la literatura en cuerpo y alma. No quería de ningún modo ser un escritor a medias y a poquitos, sino uno de verdad, como ¿quién? Lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el radionovelista boliviano: por eso me fascinaba tanto. (Llosa 2001, 295-296).

La tía Julia y el escribidor es una novela estructurada en dos planes diferentes, por dos narradores distintos, "los dos planos diferenciándose también por la forma" (Ynduráin 1981): uno relata sus experiencias de vida en primera persona, el joven narrador Varguitas y el otro presenta una serie de historias en tercera persona, que a primera vista tienen poca o ninguna relación con la narración de Varguitas, Pedro Camacho narrador, autor de las radionovelas. Esta diferenciación de las voces narrativas es la forma concreta que toma la deconstrucción de la voz narrativa, y al mismo tiempo la causa de la deconstrucción de la estructura del libro.

El narrador de todos los capítulos es Vargas Llosa, y, sin embargo, podríamos diferenciar (en la diferenciación ya establecida entre los dos narradores del libro) entre el yo-narrador (Mario Vargas Llosa) y el yo-experimentador (Varguitas). Entre el capítulo final y el precedente hay un hiato de ocho años durante el cual el escritor en potencia se ha convertido en una realidad. Evidentes para demostrar lo enunciado anteriormente son el final del capítulo XIX y el comienzo del capítulo XX:

> -Vaya, Varguitas –se reía ella, mientras se desvestía a la carrera-. Te estás haciendo un hombrecito. Ahora, para que todo sea perfecto y se te quite esa cara de bebé, prométeme que te dejarás crecer el bigote.
>
> El matrimonio con la tía Julia fue realmente un éxito y duró bastante más de lo que todos los parientes, y hasta ella misma, habían temido, deseado o pronosticado: ocho años. En ese tiempo, gracias a mi obstinación y a su ayuda y entusiasmo, combinados con una dosis de buena suerte, otros pronósticos (sueños, apetitos) se hicieron realidad. Habíamos llegado a vivir en la famosa buhardilla de París y yo, mal que mal, me había hecho un escritor y publicado algunos libros. (Llosa 2001, 538-539).

Otra diferenciación se podría establecer entre Pedro Camacho-autor, el que aparece mencionado por Varguitas en los capítulos impares y Pedro Camacho-narrador

(el escribidor de los capítulos pares). La diferencia entre ellos equivale a la de autor y narrador. *La tía Julia y el escribidor* es una obra de referencias entrecruzadas entre los dos ejes narrativos principales. Nunca leemos en forma recta de la primera a la última página. A través de la novela se dispersan una serie de señales que captan nuestra atención hacia un nombre hecho o situación específica que puede haber sido mencionada con anterioridad en el libro o que puede reaparecer más adelante de manera completamente alterada. Vargas Llosa autor y persona se ve a través de los ojos de sus amigos bastante parecido al Varguitas que escribe y rompe, que ve en Pedro Camacho un escritor, pero al mismo tiempo una parodia de este. Es decir, deconstruye y construye constantemente.

> Aprendió a saber y a tachar, a escribir y a borrar; como si fuera un estudiante perenne, escribe y corrige como si fuera de día un alumno y de noche su propio profesor. Con una seriedad que sólo se dan los intelectuales esforzados, ha estudiado sus posiciones ante la vida, ante la política y ante la literatura, con el espíritu crítico que le ha llevado a soliviantarse en algún momento ante sus propias ideas, para llevarse a sí mismo la contraria. No juzga sin haberse juzgado, no critica sin haberse criticado. (Cruz 2007, 41).

Con Vargas Llosa nos alejamos del compromiso objetivo de la convención realista, con él la novela se dirige hacia el juego, hacia un tratamiento diferente de la realidad, una realidad que se re-construye desde parámetros de ruptura técnico-literaria sin perder el control porque la realidad tiene valor de referencia literaria.

Referencias bibliográficas

Asensi, Manuel. 1990. *Crítica límite/El límite de la crítica* en Teoría literaria y deconstrucción. Madrid: Arco Libros S.A.

Connor, Steven. 1999. *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*. Bucureşti: Editura Meridiane.

Cruz, Juan. 2007. *Mario y la gente* en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 684, pp. 41-46.

Derrida, Jacques. 1989. *Escritura y diferencia.* Barcelona: Anthropos.

Ferraris, Maurizio. 1990. *Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu* en *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros S.A.

Herráez, Miguel. 1997. La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del Boom Latinoamericano. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios.*
URL: http://webs.ucm.es/info/especulo/numero6/herraez2.htm

Jansen, André. 1977. *La tía Julia y el escribidor, nuevo rumbo de la novelística de Mario Vargas Llosa* en *Anales De Literatura Hispanoamericana*, núm. 6, pp 237-245.

Nicolás, César. 1990. *Entre la deconstrucción* en *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros S.A.

Vargas Llosa, Mario. 2016. *Civilizația spectacolului*. În româneşte de Marin Mihălaicu Hondrari. Bucureşti: Humanitas.

Vargas Llosa, Mario. 2001. *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Suma de Letras S.L.

Williams, Raymond L. 1979. *La tía Julia y el escribidor: Escritores y lectores*, en Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, pp. 197-209,
URL:https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6866/197913P197.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

Ynduráin, Domingo. 1981. *Vargas Llosa y el escribidor* en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 370, pp. 150-172.
URL:http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vargas-llosa-y-el-escribidor/html/a66ca1ad-936b-4196-a407-f1183d5d585e_4.html#I_0_.

Mihaela CIOBANU
(Universidad de Bucarest)

Nuevas formas de denominar en la industria turística

Abstract: (*News Forms of Identification in the Travel Industry*) The travel industry is one of the main economic activities in many countries, part of the tertiary sector of the economy because of the importance of leisure time in present day society. Since it is a very vast field of activity, it also has a large array of typologies, each of them constantly adjusted to tourists' requests. In the linguistic field of tourism there is a segment which has created new and original elements that tourism professionals tried to adapt and create new forms and denominations to make tourism more attractive. As a consequence of this recent linguistic development, these terms are rarely defined in general or specialized dictionaries.

Keywords: *tourism terminology, travel industry, term, neologism, acronym*

Resumen: La industria turística representa una de las principales actividades económicas de muchos países, parte del sector terciario de la economía como consecuencia de la importancia de la que goza actualmente el tiempo libre dentro de la sociedad. Por ser un campo muy extenso, cuenta con un amplio abanico de tipologías, cada una adaptada permanentemente a las demandas de los usuarios de turismo. En el campo lingüístico del turismo se distingue un segmento que ha dado lugar a la creación de nuevos y originales elementos, que los profesionales de turismo han tratado de adaptar y fomentar nuevas formas y denominaciones para hacer más atractivo este campo. Como consecuencia de su carácter reciente, estos términos raras veces aparecen definidos en los diccionarios generales o especializados.

Palabras clave: *terminología turística, industria turística, término, neologismo, acrónimo*

El turismo, por contar con un gran número de usuarios y personas interesadas, es una actividad fuertemente arraigada en la vida social y, por lo tanto, influenciada por la evolución de ésta, un fenómeno económico-social específico de las sociedades modernas. Según la definición de la OMT[1] y de los diccionarios especializados[2], el turismo es el conjunto de actividades que las personas realizan durante sus viajes y estancias en lugares que no representan su residencia habitual, por un periodo inferior a un año y por motivos no lucrativos, en especial con fines de ocio. Por lo tanto, todas las modificaciones sociales y económicas se transmiten también en la lengua y dan cuenta de esa dinámica léxica y terminológica que presenta el turismo.

Como parte de la economía, el turismo utiliza y presta elementos de la terminología económica, términos que adapta según sus necesidades. Siendo una

[1] OMT = Organización Mundial de Turismo, consultado en https://media.unwto.org/es/content/entender-el-turismo-glosario-basico [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].
[2] DTTO = *Diccionario de términos de turismo y ocio*, DTUR = *Diccionario de turismo*, DTT = *Dicţionar de terminologie turistică*, LTT = *Lexicon de termeni turistici*, información completa en bibliografía.

actividad compleja, el lenguaje que utiliza es heterogéneo, con múltiples valías y que, por esta razón, emplea y "naturaliza" términos de diferentes áreas: de la sociología y antropología, por poner en contacto personas, comunidades y tradiciones, de la geografía, de la economía, de la informática, etc.

También, las unidades del léxico general pasan por un proceso de terminologización cobrando significados que se conforman a este campo especializado, convirtiéndose en términos turísticos, y adecuándose a los requisitos de expresividad de esa terminología.

El lenguaje turístico es internacionalmente utilizado y, en consecuencia, tiene que ser bastante transparente. Pero esa transparencia a veces se infringe y se realiza también a nivel metafórico, con expresiones y construcciones sorprendentes, a veces opacas, incluso divertidas, que a primera vista pueden parecer mal adecuadas al campo del turismo: *El Imperio Contraataca* y *La venganza de Moctezuma*. Esos dos sintagmas que se conforman al campo de la aclimatación turística ("adaptación de los turistas a las nuevas situaciones climáticas, sociales y culturales cuando visitan otros países o zonas turísticas donde esas diferencias son patentes respecto a su lugar de origen" (DTUR 1998, 10)), tal como lo indican sus respectivas definiciones: *El Imperio Contraataca*: "diarrea que sufren los habitantes del hemisferio sur cuando viajan al norte" y *La venganza de Moctezuma*: "problemas digestivos que sufren los turistas que visitan México".

La terminología turística se muestra válida a través de la existencia y uso de términos propios. Esta inmensa variedad léxica se puede dividir en más grupos, entre los cuales destaca un núcleo duro especializado que contiene términos específicos de turismo, junto con otros términos que pertenecen a diferentes campos.

1) Términos que designan las estructuras específicas y la organización turística, que son propios del ámbito turístico. En este grupo incluimos los términos especializados del turismo, en relación con diferentes ámbitos, que se utilizan principalmente en la comunicación especializada. La presencia de un importante número de extranjerismos, sobre todo anglicismos, da cuenta del carácter globalizante del turismo.

- en el ámbito del transporte: aerolínea, autocaravana, azafato/-a, chárter, check-in, clase turista, crucero, escala, localizador, sobrecargo, tarjeta de embarque, transbordo, tripulación, voucher, etc.;

- en el ámbito del alojamiento: botones, cadena hotelera, cama supletoria/extra, camarote, categoría hotelera, complejo turístico, check-in, check-out, habitación individual, habitación doble, hotel, hostal, llave magnética, media pensión, motel, pensión completa, recepción, recepcionista, registro de entrada, reserva, servicio de habitaciones o room service, suite, todo incluido, etc.

- en el ámbito de la intermediación turística (las agencias de viajes): billete abierto, billete con regreso abierto, billete electrónico, overbooking o sobrecontratación, sobreventa, paquete turístico, safari, ticketing o billetaje, turoperador, viaje combinado, etc.;

- en el ámbito de las actividades complementarias: entretenimiento a bordo, observación de aves, recogida de setas, rutas a caballo, submarinismo, etc.

Hay también palabras que provienen del léxico común y que adquieren significado especializado en turismo. Los diccionarios generales todavía no las registran con esas acepciones, de este modo convirtiéndose en términos o unidades terminológicas especializadas: bodega (compartimiento de carga del avión, tren o barco), flauta (copa de champán alta), golpe (la cantidad que sale del gotero con una sola sacudida, situando el gotero boca abajo), gusanillo (en coctelería, colador pequeño utilizado en los vasos mezcladores), manguera (pasarela telescópica), partida (sección de la cocina, como salsero, cuarto frío, plancha, etc.), etc.

En el campo lingüístico del turismo se distingue un segmento que ha dado lugar a la creación de nuevos y originales elementos, en cuya estructura el término 'turismo' cuenta como primer elemento de composición. Como consecuencia de su uso especializado, pero no muy extensivo, estos términos raras veces aparecen definidos en los diccionarios generales o especializados: *turismología*, *turistología*, *turismografía*, *turismosofía*, *turismólogo*, *turistólogo*, *turisprudencia*, *turisperito*, *turisticidad*, *turistificación*, *turismofobia*, etc.

Turismología ('turismo' + elem. compos. del gr. -λογία -logía "tratado", "estudio", "ciencia") es un término que ha sido creado por los especialistas e investigadores del fenómeno turístico, término que se define como ciencia del estudio del turismo, abarcándolo desde diversas perspectivas, una ciencia en dinámica constante como consecuencia de los gustos y necesidades de los turistas. La *turismología* fue creada por el geógrafo yugoslavo Zivadin Jovicic, como término que abarca y cuestiona las nociones fundamentales del fenómeno turístico (Muñoz de Escalona 1992, 16). Sin embargo, no viene registrado en los diccionarios consultados (generales o especializados), pero resulta ser un término adoptado y bastante utilizado por los investigadores del campo. Cuenta también con términos sinonímicos: *turistología*, *turismografía*, *turismosofía*[1], incluso *excursiología* (el estudio del visitante de día o excursionista), *teorología*, *teorosofía* o *teorografía*.

Del término anteriormente mencionado deriva el de *turismólogo*, como investigador del campo de la ciencia del turismo, un profesional universitario que investiga y conoce este ámbito. Este término cuenta con el sinónimo *turistólogo*.

Turisprudencia[2] es otro término acrónimo que surgió de la combinación de dos conceptos ('turismo' + 'jurisprudencia'), sistema de ordenación de la actividad turística, jurisprudencia del ámbito turístico. Manteniendo nuestro enfoque en el campo

[1] Revista Vol. 1. *Investigación fundamental*, Guía 2. *Investigación descriptiva* de la Escuela Técnica Empresarial, Colombia, Octubre 2011, págs. 19-28, consultada en http://issuu.com/ete.com.co/docs/invest_descriptiva [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[2] "El jueves 20 de octubre se llevarán a cabo dos ponencias más, la primera de ellas relacionada con la *Turisprudencia* (jurisprudencia del ámbito turístico) y que presentará Ramón Arcarons, profesor de Derecho del Turismo de la Escola Universitària d'Hoteleria i Turisme, CETT [...]". http://www.hosteltur.com/29809_acav-analizara-su-foro-anual-derechos-consumidor-responsabilidades-agencias-turoperadores.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

del derecho, el DRAE registra la palabra *jurisperito*. Tomando ésa como modelo y aplicándola al campo del turismo, surge el término de *turisperito*[1] (perito, experto en turismo).

Turismática es uno de esos términos que aparece registrado y definido en el diccionario especializado (DTUR), siendo un término compuesto acrónimo ('turismo' + 'informática'), como "Informática aplicada al sector turístico, que permite procesar electrónicamente la información de los datos almacenados en la memoria de un ordenador, y trata de la concepción, realización y utilización de los sistemas que procesan información relacionada con la gestión del tratamiento de datos (reservas, ventas, contabilidad, banco de datos, etc.) con la ayuda de medios de cálculo electrónicos aplicados al sector del transporte, hostelería y demás sectores relacionados con el turismo." Se incluyen aquí los CRS (*Computerized Reservation System*) Sistemas informatizados de reservas y venta, etc.

Turisticidad es otro término utilizado mayormente en Internet, dado que se refiere a la publicidad en turismo. Hay también sintagmas donde se utiliza este término: *mapas de turisticidad del mundo*, *grado de turisticidad*, etc. El término aparece definido como "para referirse a las cualidades del espacio turístico más o menos conocidas por los viajeros" (Lindon, Hiernaux 2006, 410).

Aunque los diccionarios consultados todavía no lo registran, el término *turistificación* viene definido como "Proceso por el cual se transforma un hecho histórico, social o cultural en un producto valioso en el mercado turístico. Para ello es necesario que ese hecho adquiera ciertas características que permitan comercializarlo. Existen dos visiones diferentes del proceso de turistificación: la que lo contempla como falsificación y la que lo entiende como aprovechamiento de un recurso."[2] Este término cuenta con una connotación negativa mientras que el sinónimo *turistización* tiene una connotación un poco más neutra.

Manteniéndonos en esa connotación negativa, hemos identificado también otro término que se adscribe a esta categoría: *turismofobia*[3]. "El término turismofobia hace referencia al temor, aversión o rechazo social que sienten los ciudadanos locales hacia

[1] "Como los *turisperitos* están convencidos de que el turismo requiere ser definido contra viento y marea, ni cortos ni perezosos llevan ya nada menos que casi siglo y medio bregando por encontrar una definición generalmente aceptada sin conseguirlo." Francisco Muñoz de Escalona «Turismo y desarrollo: dos conceptos revisitados y una pretendida relación causal» en *TURyDES*, Vol. 4, No. 9, Febrero de 2011, consultado en http://www.eumed.net/rev/turydes/09/fme-resum.htm [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[2] http://www.poraqui.net/glosario/turistificaci%C3%B3n [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[3] "No todos los comportamientos incívicos de los turistas son tan extremos. No obstante, la generalización de ciertas actitudes poco respetuosas hacia el lugar y las personas que allí residen acaba por degradar los destinos turísticos. Y ello a su vez puede propiciar otros fenómenos como la turismofobia o rechazo social al turismo por parte de los habitantes de una ciudad" (*Hosteltur* [España] No. 231, Octubre de 2013, pág. 38).

los turistas que visitan su ciudad."[1] Para contrarrestar estas influencias negativas se ha creado el término *turismofilia*[2], de ese modo *turismofilia* y *turismofobia* forman una pareja antonímica, dos términos que se encuentran en relación antonímica a nivel conceptual y formal.

Turóscopo[3] (horóscopo turístico) es otro término formado a base del término 'turismo', lo que demuestra la inclusión de este fenómeno en muchos campos y sujetos de amplia difusión e interés.

Existe también otra categoría de compuestos que contienen el término 'turismo' como segundo elemento y que designan tipologías turísticas: *aeroturismo*, *arqueoturismo*, *astroturismo*, *aviturismo*, *cicloturismo*, *emoturismo*, *enogastroturismo*, *enoturismo*, *espeleoturismo*, *etnoturismo*, *ferroturismo*, *gastroturismo*, *granjoturismo*, *micoturismo*, *narcoturismo*, *oleoturismo*, *olivoturismo*, *orniturismo*, *pescaturismo*, *quesoturismo*, *trufiturismo*, *volunturismo*, etc.

2) Términos o unidades terminológicas que son prueba de la interdisciplinariedad específica de la actividad turística, términos que provienen de otros sectores o actividades que guardan relación con el turismo:

- de la informática: *base de datos*, *motor de reservas*, *sistema de reservas*, *web hotelera*, etc.

- de la economía: *bien (turístico)*, *cheque de viaje*, *consumidor*, *contrato (turístico)*, *desestacionalización*, *estacionalidad*, *gratuidad*, *oferta (turística)*, *recursos (turísticos)*, *sobrecontratación*, etc. A veces, para la adecuación al campo del turismo y la saturación del significado especializado se hace patente el uso del determinante propio del campo.

- de la biología: *aclimatación*, *adaptación*, *biotipología*, etc.

- de la sociología: *aculturación*, (turista) *alocéntrico*, (turista) *psicocéntrico*, *retractilidad*, *socialización*, etc.

- de la historia, historia del arte y cultura: caldarium, flotarium, frigidarium, solárium, patrimonio cultural, ruta cultural, visita cultural, etc.

- de la geografía: área protegida, destino turístico, destino tropical, región turística, zonación, zona de turbulencia, zona portuaria, zona protegida, zona turística, zona verde, etc.

- del deporte: arborismo, balsismo, barranquismo, escalada, parapente, piragüismo, puenting, rafting, senderismo, etc.

- del derecho: disciplina turística, legislación o normativa turística, etc.

3) La tercera categoría está formada por las palabras que se encuentran en la frontera del léxico común, utilizadas en la comunicación divulgativa, que los hablantes

[1] https://lamenteesmaravillosa.com/turismofobia-o-sindrome-de-venecia-caracteristicas-consecuencias/ [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[2] https://www.hosteltur.com/123683_turismofilia-toma-iniciativa-imponerse-turismofobia.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[3] http://www.nexotur.com/nexohotel/secciones.php?sec=turoscopo [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

emplean en sus comunicaciones usuales. Hay un gran número de sustantivos que provienen del léxico común y que, en turismo, adquieren significado especializado: asiduidad, cama, estancia, habitación, noche, etc.

El carácter relativamente accesible que tiene la terminología turística deriva del intento de los especialistas de difundir entre el público general los conocimientos propios del campo y también del deseo de la sociedad vista como factor activo, de utilizarlos y adaptarlos a sus necesidades. Todas esas transferencias se realizan de una manera muy rápida y, consecuentemente, atraen nuevas fórmulas de expresividad, sacando de relieve la alta dinámica que presenta la terminología turística, tanto a nivel formal, como también conceptual.

Hay muchos términos que surgen con una frecuencia muy grande, en concordancia con los avances tecnológicos y las preferencias y necesidades de los turistas. Dado su carácter reciente, las otras lenguas no pueden encontrar tan rápidamente un equivalente, y optan por "naturalizar" el término inglés.

El perfil del turista actual es más sofisticado y muy difícil de encajar dentro de un marco; tiene más experiencia y encuentra más rápido las informaciones que necesita, a veces busca productos de lo más inesperados y atípicos y destinos menos tradicionales.

Atendiéndonos a las nuevas formas de denominar dentro de la terminología turística, en el siglo XXI smart o inteligente o digital son palabras que están muy de moda. Casi todos los ámbitos y campos las usan para ostentar la perspectiva actual de su entorno. Todo lo que tenga el adjetivo inteligente o digital suena mejor y parece más moderno y atractivo a primera vista. Claro que el turismo tuvo que alistarse a esta tendencia desde que el Internet invadió el sector turístico. Dado el desarrollo actual de la sociedad, una sociedad digitalizada, las tendencias de los turistas han evolucionado hacia este "movimiento" y ha surgido una nueva forma de turismo, el turismo inteligente (smart tourism) o turismo digital.

En español el adjetivo *inteligente* ya cuenta en el DRAE con una acepción (la quinta) que lo relaciona con el campo de la informática y las nuevas tecnologías: "Dicho de un sistema, de un edificio, de un mecanismo, etc.: Que están controlados por computadora y son capaces de responder a cambios del entorno para establecer las condiciones óptimas de funcionamiento sin intervención humana". También el diccionario CLAVE ofrece esta acepción: "Referido a algo que ofrece un servicio, que está dotado de mecanismos, generalmente electrónicos o informáticos, que determinan su funcionamiento en función de las circunstancias: *un edificio inteligente*." En rumano, el diccionario general DEX todavía no registra la acepción circunscrita al campo de la informática, pero hemos documentado en el DCR3 "(d. mecanisme etc.) – A cărui funcționare este asigurată în parte de un dispozitiv electronic". A pesar de eso, en la comunicación especializada y en la de divulgación se usa con ese significado.

El *turista inteligente* o *turista digital* o *turista tecnologizado* es un turista enganchado a la tecnología, activo en las redes sociales, en busca de una experiencia personalizada, siempre documentado acerca de los destinos.

Hay también una amplia categoría de sintagmas formados a base de este adjetivo: *destino turístico inteligente* (DTI) (*smart destination*), *turista inteligente*, *hotel inteligente*[1], *habitación inteligente*[2], *alojamiento inteligente*[3], *ciudad inteligente*[4], *playa inteligente*[5], *ruta del vino inteligente*[6], *restaurante inteligente*, etc. Existe también la "*inteligencia turística*"[7], una forma para potenciar la competitividad del sector.

El avance tecnológico y las generaciones actuales (Generación *Baby boomers* 56+, *Generación X* – 36-55 años, *Millenials* – 24-35 años, *Generación Z* – 9-23 años y *Generación Alpha* – los nacidos después del 2010) han cambiado los gustos de los viajeros. Ya no sólo se disfruta, también se presume de las vacaciones con el consecuente deseo de enseñarlo a todo el mundo. Todas esas circunstancias han llevado hoy en día a la aparición del así llamado *turismo de postureo*[8], una nueva modalidad turística que se ha popularizado actualmente debido a los selfis o autofotos y resume el deseo de conseguir la mejor foto de las vacaciones para tener un buen recuerdo de esas vacaciones o para presumir de las vacaciones en las redes sociales, el autobombo, lo que puede causar la así llamada "envidia vacacional"[9]. Los selfis actualmente han adoptado otra denominación, "*braggies*" (del verbo '*to brag*', que significa presumir, jactarse de algo), identificando a aquella foto que una persona se saca y la cuelga en la red en los primeros diez minutos desde su llegada al destino.

Debido al uso masivo del Internet y de las redes sociales, se ha perfilado la aparición de una nueva profesión circunscrita al turismo, la de *disfrutador*,*-a*, donde la persona en cuestión tiene que visitar diferentes establecimientos turísticos, disfrutar de ellos y luego compartir su experiencia en las redes.

Flashpacker, es otro término actual circunscrito al turismo joven, no registrado en los diccionarios consultados, pero explicado en los textos: "Greg Richards, experto en turismo joven, apuntó en este sentido que los mochileros están siendo cada vez más sustituidos por los *flashpackers*. Se trata de una nueva generación de viajeros que,

[1] https://www.hosteltur.com/108724_el-hotel-inteligente-en-manos-del-cliente-via-app-de-siemens.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[2] https://www.hosteltur.com/109272_turistas-digitales-google-melia-habitacion-inteligente.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[3] https://www.hosteltur.com/109574_gat-rooms-se-apunta-al-modelo-del-alojamiento-inteligente.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[4] https://www.hosteltur.com/lat/128607_top-3-de-ciudades-inteligentes-santiago-buenos-aires-y-montevideo.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[5] https://www.hosteltur.com/127888_benidorm-gandia-benicassim-acogeran-primeras-playas-inteligentes.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[6] https://www.hosteltur.com/127541_primera-ruta-vino-inteligente-se-pone-marcha.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[7] https://www.hosteltur.com/lat/128195_buenos-aires-abre-sus-sistema-de-inteligencia-turistica-a-los-privados. html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

[8] *Postureo* (Del coloq. posturear 'actuar con postureo', y este de postura y -ear) 1. m. coloq. Esp. Actitud artificiosa e impostada que se adopta por conveniencia o presunción.

[9] https://verne.elpais.com/verne/2019/07/19/articulo/1563553558_338187.html [Fecha de consulta: el 19 de septiembre de 2019].

indistintamente de si usan mochila o *trolley* con ruedas, están mucho más conectados online y son más tecnológicos, al llevar consigo varios dispositivos móviles. De hecho, los jóvenes *flashpackers* forman parte de la generación *Millennial*."[1]

Cherry-picking es otra manera de adquirir los servicios turísticos. En lugar de comprar un paquete turístico de una agencia de viajes, el turista selecciona por sí mismo el alojamiento y todos los demás servicios de los que le gustaría disfrutar durante sus vacaciones. (*Hosteltur* No. 287, abril 2019).

Surgen también términos muy sugestivos, creaciones léxicas (acrónimos): *travelogue* (**'**travel**'** + **'**catalogue**'**), *brunch* (**'**breakfast**'** + **'**lunch**'**), términos ya conocidos y utilizados a nivel internacional, *sprunch*[2] (**'**spa**'** + **'**menú/brunch**'**), *glamping*[3] (**'**glamour**'** + **'**camping**'**), una nueva modalidad de cámping con todas las comodidades de un hotel (acampadas con glamour, camping de lujo, acampadas/camping de cinco estrellas).

Bleisure es el resultado de la contracción **'***business***'** + **'***leisure***'**, es decir, **'negocio' y 'ocio'**, y hace referencia a una tendencia que consiste en **alargar unos días más la duración de un viaje laboral para conocer el lugar o hacer otro tipo de actividades.** Una alternativa en español puede ser *laborocio*, formada por **'***labor(al)***'** + **'***ocio***'**, esa nueva forma de turismo que combina trabajo y ocio.

Un *veroño*[4] de mar y playa (**'**verano**'** + **'**otoño**'**), otro término que se emplea en turismo para hacer referencia a los viajes con precios más asequibles y con una temperatura del agua aún muy agradable, arenales para alargar el verano hasta octubre y más allá, sin multitudes en la orilla.

Turismo responsostenible (**'**responsable**'** + **'**sostenible**'**) (*responsustainable tourism*), otra manera que se ha puesto muy de moda y que todos los expertos del campo tratan de ofrecer.

Fitcations, término acrónimo ('*fitness*' + '*vacations*'), identifica una modalidad de moda entre los turistas, vacaciones para ponerse en forma física y mental, acompañado, habitualmente, por amigos. De la misma forma, el acrónimo *staycations* ('*stay*' + '*vacations*') hace referencia a las vacaciones que una persona prefiere pasarlas en su propio país que viajar al extranjero.

Poshtels ("albergues pijos") resulta de la fusión entre las palabras inglesas '*posh*' y '*hostels*', un alojamiento económico pero que cuenta con elementos característicos de los hoteles (habitaciones dobles en lugar de dormitorios comunes), equipados con alta tecnología.

[1] http://www.hosteltur.com/141580_mochileros-especie-extincion.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].
[2] http://www.parador.es/es/ofertas/normal/sprunch-spa-menu-domingos-de-relax-en-la-granja [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].
[3] http://www.efetur.com/noticia/camping-naturaleza-lujo-exclusivo/ [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].
[4] https://elviajero.elpais.com/elviajero/2018/09/13/actualidad/1536853255_907542.html [Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2019].

Aunque considerada, desde el punto de vista de la tipología de los lenguajes especializados, como una de las terminologías "débiles" que se halla en la frontera de la lengua común por tener menor grado de especialización (Cabré 1993, 144), la dinámica, la expresividad y la flexibilidad del lenguaje turístico se refleja también a nivel del inventario como también de los significados, con una fuerte relación entre lo lingüístico y lo extralingüístico. Tal como se ha visto, los términos y las creaciones en inglés ocupan un lugar importante dentro de la terminología turística, presentan una gran frecuencia de uso y expresividad, a veces en variación libre con términos en las lenguas de llegada, lo que confiere carácter internacional y globalizante al turismo.

Referencias bibliográficas

Cabré, María Teresa. 1993. *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Editorial Antártida/Empúries.

Ciobanu, Mihaela. 2019. *La terminología y las definiciones lexicográficas en rumano y español. Campo: turismo*. Bucureşti: Ed. Universităţii din Bucureşti.

Clave = *Diccionario de uso del español actual*, consultado en http://clave.smdiccionarios.com/app.php

DCR3 = Dimitrescu, Florica, Ciolan, Alexandru, Lupu, Coman. 2013. *Dicţionar de cuvinte recente*, Ediţia a III-a. Bucureşti: Ed. Logos.

DEX = *Dicţionarul explicativ al limbii române*. 1998. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.

DEXI = *Dicţionar explicativ ilustrat al limbii române.* 2007. Coord.: Eugenia Dima, Ed. Arc, Gunivas.

DRAE = VV.AA. (2001): *Diccionario de la Lengua Española, vigésima segunda edición,* 2 tomos, Real Academia Española. Madrid: Ed. Espasa Calpe.

DTT = Stăncioiu, Aurelia Felicia. 1999. *Dicţionar de terminologie turistică*. Bucureşti: Ed. Economică.

DTTO = Alcaraz Varó, Enrique, Hugues, Brian, Campos Pardillos, Miguel Ángel, Pina Medina, Victor Manuel, Alesón Carbonell, María Amparo. 2006. *Diccionario de términos de turismo y ocio,* Inglés – Español, Spanish – English. Barcelona: Ed. Ariel.

DTUR = Montaner Montejano, Jordi, Antich Corgos, Jordi, Arcarons Simón, Ramón. 1998. *Diccionario de turismo*. Madrid: Ed. Síntesis.

Lindon, A., Hiernaux, D. 2006. *Tratado de geografía humana*. Barcelona: Rubí, México: Anthropos Editorial.

LTT = Stănciulescu, Gabriela (coord.), Lupu, Nicolae, Ţigu, Gabriela, Ţiţian, Emilia, Stăncioiu, Felicia. 2002. *Lexicon de termeni turistici*. Bucureşti: Ed. Oscar Print.

Muñoz de Escalona, Francisco. 1992. *Crítica de la economía turística. Enfoque de oferta versus enfoque de demanda*, Colección Tesis Doctorales, no. 104/92, Universidad Complutense de Madrid, Madrid en http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/2/S2015101.pdf. [Fecha de consulta: septiembre de 2019].

Webografía

http://www.efetur.com/

https://verne.elpais.com/

https://elviajero.elpais.com/

http://www.nexotur.com/

http://www.poraqui.net/

http://www.parador.es/

Hosteltur, revista de e-comunicación para el turismo de futuro http://www.hosteltur.com/

TURyDES, (Turismo y Desarrollo) revista académica de investigación de turismo en formato electrónico http://www.eumed.net/rev/turydes/

Roxana Maria CREŢU
(Universidad de Oeste Timișoara)

Interferencias y contrastes entre el lenguaje común y el lenguaje coloquial

Abstract: (***Interferences and Contrasts between Ordinary Language and Colloquial Language***) Language is the instrument through which humans communicate. Depending on each situation, we use a specific language that adapts to what we want to say. For our everyday conversations with family and friends we use colloquial language. We believe that colloquial language is the part of the language that is in continuous development, since it is a language that changes with each generation, that is constantly updating to stay alive. Sometimes, the words used take new meanings, other times new words are formed by derivation, parasynthesis or composition, enriching the language by it. And, that is way, in this article we want to discuss the differences in meaning that the words used in colloquial language present and classify them according to their means of creation. In this article we will talk about the terminology used in the colloquial language, see what are the new meanings that a series of words in a colloquial context receives, and if it comes close or not to its original meaning.

Keywords: *colloquial, ordinary, differences, language, meaning*

Resumen: La lengua es el instrumento mediante el cual los seres humanos comunicamos. En función de cada situación utilizamos un lenguaje específico que se adapta a lo que queremos decir. Para nuestras conversaciones de día a día con los familiares y amigos empleamos el lenguaje coloquial. Consideramos que el lenguaje coloquial es la capa de la lengua que está en continuo desarrollo, ya que se trata de un lenguaje que cambia con cada generación, que se actualiza constantemente para mantenerse vivo. A veces, los vocablos utilizados reciben nuevos significados, otras veces se forman nuevas palabras mediante la derivación, la parasíntesis o la composición, enriqueciendo de esta manera la lengua. Y, por eso, en este artículo nos proponemos hablar sobre las diferencias de significado que presentan las palabras utilizadas en el lenguaje coloquial y clasificarlas según su modo de creación. En el artículo hablaremos sobre la terminología empleada en el lenguaje coloquial, veremos cuáles son los nuevos significados que recibe una serie de palabras en el entorno coloquial, si se aleja o no de su significado original. En *La civilización del espectáculo*, Mario Vargas Llosa distingue entre *highbrow culture y lowbrow culture*. A la primera categoría pertenecen autores como T.S. Eliot o James Joyce y a la segunda Ernest Hemingway o Walt Whitman. La diferencia entre estas dos categorías es que la segunda es asequible para todo tipo de público. Si relacionamos esta idea con lo expresado en *La tía Julia y el escribidor* en cuanto a lo que significa literatura de consumo y literatura de calidad, podemos fácilmente entrever una "ruptura" dentro de la novela: los capítulos dedicados a la historia de amor entre Varguitas y Julia serían un ejemplo de literatura de calidad mientras que los capítulos dedicados a la producción de Pedro Camacho encontrarían su ubicación dentro de la literatura de consumo. Pero, al mismo tiempo, Vargas Llosa consigue rehacer la unidad de la novela salpicando los capítulos pares con detalles que nos remiten a la historia de los capítulos impares.

Palabras clave: *coloquial, común, diferencias, lenguaje, significado*

Cuestiones teoréticas

Los seres humanos necesitamos transponer nuestras ideas, creencias y pensamientos en palabras para hacer llegar nuestro mensaje al interlocutor. Para eso utilizamos una lengua. Cada lengua está compuesta por varias capas a las que denominamos lenguajes: *el lenguaje coloquial*, *el lenguaje científico*, *el lenguaje humanístico*, *el lenguaje jurídico-administrativo*, etc. Activamos estas capas del lenguaje en función de cada situación de comunicación, dependiendo de lo que queremos trasmitir.

Humboldt afirmaba que la lengua no es un producto, sino una actividad realizada por los hablantes dentro de una comunidad. (apud. Borchin 2004, 15)

Antes de empezar consideramos necesario aclarar el concepto de lenguaje coloquial, ya que nuestra investigación se centra en las interferencias y contrastes entre el lenguaje común y el lenguaje coloquial.

Los lingüistas, para referirse a este tipo de lenguaje suelen utilizar una terminología variada: sustantivos como *lengua*, *habla*, *lenguaje* y adjetivos como *popular*, *familiar*, *informal*, *conversacional*, *hablada*, *oral*, *común*, *corriente*, *diaria*, *estándar*, *coloquial* en su intento de encontrar el sintagma que mejor lo defina. En opinión de Eugenio Cascón Martín el término más adecuado sería *habla*, puesto que se trata de un registro, de una modalidad. (Cascón Martín 2006, 9).

Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término *coloquial* proviene de *coloquio* que significa "una conversación entre dos o más personas". El termino coloquio tiene su etimología en el latín, *colloquĭum* que viene del verbo *collŏqui* que significa "conversar, conferenciar". (DRAE 23ª edición)

Werner Beinhauer, en su libro *El español coloquial*, evidencia el hecho de que cuando nos referimos al coloquial nos referimos única y exclusivamente a la lengua viva, conversacional. El lenguaje coloquial es "el habla tal y como brota natural y espontáneamente en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formuladas, y por tanto más cerebrales de oradores, predicadores, abogados, conferenciantes etc., o las artísticamente moldeadas y engalanadas de escritores, periodistas o poetas". (Beinhauer 1991: 9).

Mária Spišiaková afirma que el lenguaje coloquial tiene "varios niveles en virtud de eje diastático (coloquial, culto, vulgar, juvenil, …)" y que surge de la realidad actual. (Spišiaková 2011, 13)

Fernando Lázaro Carreter define el lenguaje familiar como "rasgo de una lengua que solo aparece en la conversación entre personas que se dispensan una mutua confianza". (Lázaro Carreter 1990, 184)

Manual C. Lassaletta, al referirse al lenguaje coloquial afirma que "es una fracción o nivel de lenguaje total que se destaca por su carácter pintoresco reflejado en la multitud de expresiones y vocablos intraducibles a otros idiomas, fundado muchas veces en alusiones metafóricas y que posee una gracias, viveza, gran espontaneidad, concreción y expresividad que lo distinguen de otros niveles." (Lassaletta 1974, 14)

Es decir, el lenguaje coloquial un tipo de lenguaje informal que utilizamos en nuestras conversaciones de día a día con nuestros amigos, compañeros, familiares, vecinos.

Este tipo de lenguaje consigue mantenerse vivo a lo largo de los años debido a su capacidad de renovarse continuamente. Ha de tenerse en cuenta que el lenguaje se actualiza con cada generación, ya que la misma lengua es un sistema en continúo desarrollo.

Forman parte del lenguaje coloquial las expresiones idiomáticas, porque estas surgieron por el deseo de comunicar lo pensado, o sea, son al fin y al cabo el reflejo de un pueblo y la herencia cultural que se trasmite de generación en generación. La gente utiliza expresiones idiomáticas para referirse a cualidades y defectos tanto de las personas como de los animales, para ironizar una persona o un hecho, para secar en evidencia lo bueno y lo malo de un suceso, para referirse a la vida y a la muerte, a la pobreza y a la riqueza, a lo bonito y a lo feo, a la verdad y a la mentira.

Al hablar de lenguaje coloquial, invocamos su carácter oral. En las últimas décadas se ha intentado escribir en lenguaje coloquial por el deseo de dejar escrito esta manera natural de hablar, con sus riquezas léxicas. Esos textos también sirven como una fuente de investigación para los lingüistas. Pero, hay que tener en cuenta que una de sus principales características es la oralidad, al hablarlo es cuando brota de manera natural y se refleja la riqueza y el brillo de la palabra.

En el lenguaje coloquial abundan las metáforas, esto quiere decir que mediante una metáfora se puede entender una cosa en términos de otra, por ejemplo, *estar como una foca* significa *estar gorda*. Todas las metáforas que aparecen en las expresiones idiomáticas están en relación con los acontecimientos socio-histórico-culturales de un pueblo. Debido al uso frecuente de las expresiones, a veces las metáforas se dejan de percibir como tales. (Briz Gómez 2014, 99). Las metáforas de la expresiones idiomáticas tienen significado en sí mismas, independientemente de su contexto y de su hablante. (Lakoff, Johson 2009, 47)

Al utilizar el lenguaje coloquial, el hablante, por el afán de adquirir protagonismo tiende a exagerar hechos, situaciones, cualidades, cantidades, y de ahí que algunas veces la palabra deforma la realidad, dándole un nuevo significado. (Casco Martín 2004, 31) O sea, es entonces cuando la palabra enriquece su significado.

Werner Beinhauer, en el prólogo de su libro *El español coloquial* evidencia la importancia del conocimiento y adquisición de las riquezas idiomáticas una lengua: “Si las reglas gramaticales de una lengua necesitan ser comprendidas, sus particularidades estilísticas e idiomáticas, a más de ser entendidas, tienen que ser intuidas y sentidas”. (Beinhauer 1991, 11)

Aristóteles, en su *Retórica* dice que “las palabras corrientes comunican sólo lo que ya sabemos. Solamente por medio de las metáforas podemos obtener algo nuevo”. Es decir, la metáfora se convierte en el instrumento mediante el cual las personas consiguen comunicar, “aunque sea imperfectamente, ideas, sensaciones, imágenes para las que no tienen palabras específicas”. En otras palabras, a la riqueza de una lengua

contribuyen también las expresiones idiomáticas, ya que contienen metáforas culturales. (Dios Luque Durán, Manjón Pozas, 1)

En cuanto al léxico utilizado en el lenguaje coloquial, Briz afirma que "se trata de un léxico abierto capaz de albergar y dar entrada a voces de léxicos especiales, argóticos, con el significado original y especializado, o alterado más general, voces de moda, en el que se rentabiliza el recurso de la metáfora, concretamente el de la metáfora nuestra de cada día, en un intento de captación de la realidad, del mundo de las cosas, en un suspiro lingüístico". (Briz 2010, 44)

Las situaciones en las que se desarrolla una conversación entre dos o más personas, la percepción del otro, la manera de ver las cosas y capacidad de interpretar la realidad desde diferentes puntos de vista o encontrar ciertos parecidos entre las características de las cosas o de los animales y los humanos hacen que surjan de manera natural y espontánea nuevos significados para las palabras existentes en una lengua. Se puede observar una estrecha relación entre el lenguaje coloquial y la jerga, algunos consideran que esta pertenece al lenguaje coloquial, otros deciden no mezclar los dos conceptos. Al hablar de jerga, hablamos del deseo de una capa social de crear un lenguaje propio, comprendido sólo por ellos, es decir, un lenguaje en clave. Tanto la jerga como el lenguaje coloquial tienen en común los modos de creación. Se pueden distinguir seis modos de creación: *cambio de significado* (es el más utilizado), *derivación*, *parasíntesis*, *composición*, *préstamos* y *acortamientos*.

Características del lenguaje coloquial:

Según Eugenio Cascón Martín las principales características del lenguaje coloquial son las siguientes:

1. El carácter dialogal: el diálogo es la base de la comunicación, se trata de una comunicación bidireccional (dar y recibir información), rasgo exclusive del lenguaje humano.

2. El carácter oral: el coloquial es un lenguaje hablado, pero también hay versiones escritas cultivadas por ciertos géneros literarios como el teatro o la novela que pretenden darles un toque real a los personajes y a las situaciones, es decir acercarlas a la realidad cotidiana.

3. Constituye la base de todos los demás usos lingüísticos, porque el lenguaje humano nace y se desarrolla a través de signos acústicos.

4. Espontaneidad y falta de formalización: mediante esta característica se aleja de la lengua culta.

5. Existencia de unos hábitos y usos adquiridos por los hablantes, sean de origen social o regional, lo que lleva a la creación de idiolectos, o sea modos de expresión particulares dentro del ámbito de lo coloquial.

6. La presencia de un *yo* y de un *tú,* es decir, la existencia de un emisor y la de un receptor.

7. La existencia de una situación comunicativa.

8. La tendencia a la economía lingüística.

9. La presencia de factores paralingüísticos, como la entonación o la mímica, que refuerzan, matizan lo que se quiere decir.

10. La expresión compartida: los mensajes de uno se continúan o se completan por otro, tanto sintáctica como semánticamente. (Cascón Martín 2006, 13-14).

Briz considera que el lenguaje coloquial tiene como rasgos primarios:

1. La ausencia de la planificación o la planificación sobre la marcha;
2. La finalidad interpersonal – el fin de la conversación es socializar;
3. El tono informal (Briz 2010, 31)

Clasificación del corpus según el campo semántico

a. Afilados

Palabra	**Significado lenguaje común**	**Significado lenguaje coloquial**	**Diccionario**
clavo	Pieza metálica, larga y delgada, con cabeza y punta, que sirve para introducirla en alguna parte, o para asegurar una cosa a otra. (DRAE 23ª edición)	1. Dinero. 2.Persona molesta o engorrosa.	DI, DRAE 23ª edición
		1. Producto o servicio caro. 2. con la preposición *de* – en exceso.	DCTDE
lanza	Arma ofensiva consistente en un asta o palo largo en cuya extremidad está fijo un hierro puntiagudo y cortante a manera de cuchilla. (DRAE 23ª edición)	Persona que no es confiable.	DI
navaja	Cuchillo cuya hoja puede doblarse sobre el mango para que el filo quede guardado entre las dos cachas o en una hendidura a propósito. (DRAE 23ª edición)	Hombre astuto, disimulado, taimado.	DI

b. Animales e insectos

Palabra	Significado lenguaje común	Significado lenguaje coloquial	Diccionario
animal	Ser orgánico que vive, siente y se mueve por propio impulse. (DRAE 23ª edición)	Ignorante o torpe.	DI
araña	Arácnido con tráqueas en forma de bolsas comunicantes con el exterior, con cefalotórax, cuatro pares de patas, y en la boca un par de uñas venenosas y otro de apéndices o palpos que en los machos sirven para la copula. (DRAE 23ª edición)	Persona que recibe y vende los objetos robados.	DA, GDA
		Persona aprovechada y vividora/prostituta.	DI
asno	Animal solípedo, como de metro y medio de altura, de color, por lo común, ceniciento, con las orejas largas y la extremidad de la cola poblada de cerdas, que es muy sufrido y se emplea como caballería y como bestia de carga y a veces también de tiro. (DRAE 23ª edición)	Persona ruda y de poco entendimiento.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
bestia	Animal cuadrúpedo. (DRAE 23ª edición)	Persona extremadamente ruda o que hace más uso de la fuerza que otra cualidad, bruta, salvaje.	DI, DRAE 23ª edición
bicho	Animal pequeño, especialmente un insecto. (DRAE 23ª edición)	Persona muy fea.	DI
		1. Persona con malos sentimientos. 2.Persona traviesa. 3.Morfina sintética. 4. Dosis de LSD. 5. Sida. 6. Soldado que ya ha jurado bandera, se ha incorporado a su destino	DA, GDA, DRAE 23ª edición

		definitivo, pero no conoce el reemplazo siguiente.	
buey	Macho vacuno castrado. (DRAE 23ª edición)	Persona tonta, necia, ignorante.	DI , DRAE 23ª edición
burro	Asno (DRAE 23ª edición)	Heroína.	DA, DCTDE, GDA
		Torpe, ignorante, bruto, rudo.	DI, DRAE 23ª edición
		1. Persona terca y obcecada. 2. Persona necia, tonta. 3. Juego de cartas, que consiste en apretar en la mano para hacer daño a quien pierde. 4. Camión, coche.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
caballo	Mamífero solípedo del orden de los perisodáctilos, de tamaño grande y extremidades largas, cuello y cola poblados de cerdas largas y abundantes, que se domestica fácilmente y suele utilizarse como montura o animal de tiro. Asno (DRAE 23ª edición)	Heroína.	DA, DCTDE, GDA
		Persona estúpida o bruta.	DI
caballito	Juego para entretener a un niño, que consiste en sentarlo sobre las rodillas e imitar el trote o galope del caballo. (DRAE 23ª edición)	Mujer larga y flaca.	DI
		Acto de levantar la rueda delantera de una motocicleta o bicicleta en el aire, viajando con únicamente la rueda trasera tocando el suelo.	DCTDE, DRAE 23ª edición
cabra	Mamífero rumiante doméstico, como de un metro de altura, muy ágil para saltar y subir por lugares escarpados, con pelo corto, áspero y a menudo rojizo, cuernos vueltos hacia atrás, un mechón de pelos largos	Chiflado o loco.	DI, DRAE 23ª edición
		Motocicleta.	DA, GDA

	colgante de la mandíbula inferior y cola muy corta. (DRAE 23ª edición)		
cabrito	Cría de la cabra desde que nace hasta que deja de mamar. (DRAE 23ª edición)	Marido consentido.	DI
		1. Persona con malas intenciones, perversa. 2. Persona que soporta los desdenes y malas actitudes de los demás. 3. Hombre que tolera el engaño y adulterio de su mujer. 4. Hombre que solicita los servicios de una prostituta y le exige un gran esfuerzo y dedicación.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
cacatúa	Ave trepadora de Oceanía, del orden de los psitaciformes, con pico grueso, corto, ancho y dentado en los bordes, mandíbula superior sumamente arqueada, un moño de grandes plumas movibles a voluntad, cola corta y plumaje blanco brillante, que aprende a hablar con facilidad y, domesticada, vive en los climas templados de Europa. (DRAE 23ª edición)	Mujer fea y rara.	DI, DA, GDA
camello	Mamífero artiodáctilo rumiante, oriundo del Asia central, corpulento y más alto que el caballo, con el cuello largo, la cabeza proporcionalmente pequeña y dos gibas en el dorso, formadas por acumulación de tejido adiposo. (DRAE 23ª edición)	Narcotraficante.	DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
		Enfermero que reparte la medicación en las prisiones.	DA, GDA

cangrejo	Artrópodo marino de cuerpo semiesférico, con un largo apéndice caudal. Alcanza los 50 cm de longitud y, a pesar de su nombre, se encuentra emparentado con los arácnidos antes que con los crustáceos. (DRAE 23ª edición)	Agente de policía.	DCTDE
		1. Candado. 2. Tipo de celdas con dos puertas, para ofrecer mayor seguridad al funcionario. 3. Moneda de veinticinco pesetas.	DA, GDA
canguro	Mamífero marsupial, herbívoro, propio de Australia e islas adyacentes, con las extremidades posteriores muy desarrolladas, mediante las cuales se traslada a saltos, y de cola muy robusta, en la que se apoya cuando está parado. (DRAE 23ª edición)	Persona joven que cuida de niños a domicilio por pocas horas.	DCTDE, DA, GDA
		Furgón policial que traslada a los presos.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
cerdo	Mamífero artiodáctilo del grupo de los suidos, de cuerpo grueso, cabeza y orejas grandes, hocico estrecho y patas cortas, que se cría especialmente para aprovechar su cuerpo en la alimentación humana. (DRAE 23ª edición)	1. Grosero, torpe y ruin, persona que no sabe comportarse. 2. Hombre sucio, puerco y guarro.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
dragón	Animal fabuloso con forma de reptil muy corpulento, con garras y alas, y de extraña fiereza y voracidad. (DRAE 23ª edición)	Droga.	DA, GDA
erizo	Mamífero insectívoro nocturno de unos 20 cm de largo, con el dorso y los costados cubiertos de agudas púas, la cabeza pequeña, el hocico afilado y las patas y la cola muy cortas, que en	Persona irritable, enojada o intratable.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
		Preso antisocial, irascible, reincidente y solitario.	DA, GDA

	caso de peligro se enrolla en forma de bola. (DRAE 23ª edición)		
gallina	Ave doméstica del orden de las galliformes, con cresta roja y carnosa, pico corto, grueso y arqueado, de plumaje abundante, lustroso y a menudo con visos irisados, cuyo macho tiene tarsos fuertes armados de espolones, y cuya hembra es de menor tamaño y tiene la cresta más pequeña. (DRAE 23ª edición)	Individuo cobarde.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
		1. Chica que mantiene relaciones sexuales con varios amigos de un grupo. 2. Pastillas sintéticas. Bustaid.	DA, GDA
gallito	Pájaro dentirrostro, de color gris verdoso, vientre rojo y copete en la cabeza. (DRAE 23ª edición)	Hombre arrogante y presumido de lo que no posee.	DI, DRAE 23ª edición
ganso	Ave palmípeda migratoria del orden de las anseriformes, semejante al pato pero de mayor tamaño, con plumaje básicamente gris, y pico y patas de color naranja, rosa o amarillo, según la especie, que vive en herbazales cercanos al agua en Europa, Asia y Norteamérica, y de la cual existen varias especies, algunas de ellas domésticas, como la oca, que se cría por su carne y por su hígado. (DRAE 23ª edición)	1. Persona perezosa, descuidada. 2. Malcriado. 3. Torpe o incapaz. 4. Sujeto que presume de chistoso sin serlo.	DI, DRAE 23ª edición
		1. Fantástico, estupendo. 2. Enorme, de grandes proporciones. 3. Persona lenta, perezosa. 4. Mayor de edad penal.	DA, GDA
		1. Grande en tamaño o cantidad. 2. Persona que hace payasadas para entretener.	DCTDE
gata	Mamífero carnívoro de la familia de los félidos, digitígrado, doméstico, de unos 50 cm de largo desde la cabeza hasta el arranque de la cola, que por sí sola mide unos 20	1. Persona que disimuladamente pretende algo, dando a entender que no lo quiere. 2. Mujer flaca y débil.	DI

	cm, de cabeza redonda, lengua muy áspera, patas cortas y pelaje espeso, suave, de color blanco, gris, pardo, rojizo o negro, que se empleaba en algunos lugares para cazar ratones. (DRAE 23ª edición)		
gato	Mamífero carnívoro de la familia de los félidos, digitígrado, doméstico, de unos 50 cm de largo desde la cabeza hasta el arranque de la cola, que por sí sola mide unos 20 cm, de cabeza redonda, lengua muy áspera, patas cortas y pelaje espeso, suave, de color blanco, gris, pardo, rojizo o negro, que se empleaba en algunos lugares para cazar ratones. (DRAE 23ª edición)	Ladrón, ratero, que hurta con astucia y engaño.	DI, DRAE 23ª edición
		Madrileño de tercera generación o más.	DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
gusano	Nombre común que se aplica a animales metazoos, invertebrados, de vida libre o parásitos, de cuerpo blando, segmentado o no y ápodo. (DRAE 23ª edición)	Persona vil y despreciable.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
		Vigilante del ayuntamiento que supervisa los aparcamientos.	DA, GDA
halcón	Ave rapaz de la que existen varias especies, de mediano tamaño y vuelo rápido, con cabeza pequeña, pico fuerte, curvo y dentado en la mandíbula superior, plumaje de color variable con la edad, y que a veces se adiestra para la caza de aves. (DRAE 23ª edición)	En el ámbito político, persona intransigente que usa la fuerza para solucionar un conflicto.	DI
hormiga	Insecto himenóptero, de color negro por lo común,	1. Persona ahorradora.	DA, GDA

	cuyo cuerpo tiene dos estrechamientos, uno en la unión de la cabeza con el tórax y otro en la de este con el abdomen, antenas acodadas y patas largas, que vive en sociedad, en hormigueros donde pasa recluido el invierno. (DRAE 23ª edición)	2. Persona que trafica con drogas, transportándolas en pequeñas dosis y en numerosos viajes.	
lagarto	Reptil terrestre del orden de los saurios, de 50 a 80 cm de largo, de color verdoso, cabeza ovalada, boca grande con muchos y agudos dientes, cuerpo alargado y casi cilíndrico, cola larga y cónica, y cuatro patas cortas, cada una con cinco dedos armados de afiladas uñas, y con la piel cubierta de laminillas a manera de escamas, blancas en el vientre, y manchadas de verde, amarillo y azul en el resto del cuerpo. (DRAE 23ª edición)	1. Ladrón. 2. Se dice de una mujer sexualmente interesada, sinuosa y hábil prostituta. Es más común en su forma "lagartona".	DI, DRAE 23ª edición
		1. Persona astuta, taimada y ladina. 2. Guardia Civil.	DA, GDA
liebre	Mamífero del orden de los lagomorfos, de pelaje suave y espeso, que mide unos 70 cm desde la cabeza hasta la cola, y de 20 a 24 cm de altura, parecido al conejo, pero con orejas y patas más largas, de carrera muy veloz, que vive preferentemente en las llanuras y cuya carne es apreciada. (DRAE 23ª edición)	Hombre tímido y cobarde.	DI, DRAE 23ª edición
lirón	Mamífero roedor muy parecido al ratón, de unos 30 cm de largo, de los	Persona dormilona, holgazana.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición

	que casi la mitad corresponden a la cola, larga y peluda, con pelaje espeso, gris oscuro en las partes superiores y blanco en las inferiores, que vive en los montes, alimentándose de los frutos de los árboles, a los que trepa con extraordinaria agilidad, y pasa todo el invierno aletargado. (DRAE 23ª edición)		
loba	Mamífero carnicero, semejante a un perro grande, pelaje de color gris oscuro, cabeza aguzada, orejas tiesas y cola larga con mucho pelo, salvaje, gregario y que ataca al ganado. (DRAE 23ª edición)	"Comehombres", ninfómana.	DI
		Vampiresa, mujer seductora, con gran poder de atracción.	DCTDE, DRAE 23ª edición
		1. Homosexual. 2. Prostituta.	DA, GDA
lombriz	Gusano de la clase de los anélidos, de color blanco o rojizo, de cuerpo blando, cilíndrico, aguzado en el extremo donde está la boca, redondeado en el opuesto, de unos 30 cm de largo y seis a siete milímetros de diámetro, y compuesto de más de 100 anillos, cada uno de los cuales lleva en la parte inferior varios pelos cortos, rígidos y algo encorvados, que sirven al animal para andar. (DRAE 23ª edición)	Persona muy flaca.	DI
loro	Papagayo, ave, y más particularmente el que tiene el plumaje con	1. Dicho de una persona muy fea. 2. Mujer charlatana.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición

	fondo rojo. (DRAE 23ª edición)	Aparato reproductor de música portátil y con altavoces.	DCTDE
mariposa	Insecto de boca chupadora, con dos pares de alas cubiertas de escamas y generalmente de colores brillantes, que constituye la fase adulta de los lepidópteros. (DRAE 23ª edición)	Homosexual afeminado.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
mariquita	Insecto coleóptero del suborden de los trímeros, de pequeño tamaño, cuerpo semiesférico y alas de color rojo o anaranjado con puntos negros. (DRAE 23ª edición)	Afeminado y cobarde que se comporta con pusilanimidad y ademanes de mujer.	DI, DA, DRAE 23ª edición
mosca	Insecto díptero muy común, de unos seis milímetros de largo, de cuerpo negro, cabeza elíptica, más ancha que larga, ojos salientes, alas transparentes cruzadas de nervios, patas largas con uñas y ventosas, y boca en forma de trompa, con la cual chupa las sustancias de que se alimenta. (DRAE 23ª edición)	Dinero.	DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
mula	Hijo de burro y yegua, casi siempre estéril. (DRAE 23ª edición)	Persona que transporta drogas.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
pato	Ave palmípeda acuática, con el pico aplanado y patas cortas, con dedos unidos entre sí por una membrana, de la cual existen varias especies, algunas de ellas domésticas. (DRAE 23ª edición)	Persona sosa, sin gracia.	DI, DRAE 23ª edición

pavo	Ave del orden de las galliformes, oriunda de América, más grande que la gallina, cuello largo y sin plumas, del que cuelgan, al igual que de la cabeza, unas carnosidades rojas. (DRAE 23ª edición)	1. Hombre soso e incauto. 2. Mujer sosa y desgarbada.	DI, DRAE 23ª edición
		Euro, unidad monetaria de la comunidad europea.	DCTDE, DA, GDA
		1. Persona insulsa e inocente. 2. Síndrome de abstinencia.	DA, GDA
piojo	Insecto anopluro, de dos a tres milímetros de largo, que vive parásito en el hombre y en otros animales alimentándose de su sangre. (DRAE 23ª edición)	Guardia civil.	DA, GDA
pollo	Cría que nace del huevo de un ave y en especial la de la gallina. (DRAE 23ª edición)	Dicho despectivamente de un joven de clase acomodada, señorito.	DI
		Recluto novato.	DA, GDA
rata	Mamífero roedor, de unos 36 cm desde el hocico a la extremidad de la cola, muy larga, con cabeza pequeña, hocico puntiagudo, orejas tiesas, cuerpo grueso, patas cortas, pelaje gris oscuro, muy fecundo y voraz. (DRAE 23ª edición)	1. Ladrón. 2. Persona despreciable. 3. Persona tacaña.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
sapo	Anfibio anuro de cuerpo rechoncho y robusto, ojos saltones, extremidades cortas y piel de aspecto verrugoso. (DRAE 23ª edición)	1. Persona fea o despreciable. 2. Guardia civil.	DA, GDA
		1. Soplón, delator. 2. Persona que inoportuna con su presencia a una pareja de enamorados. 3. Persona torpe.	DI, DRAE 23ª edición
tigre	Mamífero carnívoro félido asiático, muy feroz y de gran tamaño, de pelaje blanco en el vientre, amarillento y con listas oscuras en el lomo y la cola, donde las tiene	Persona ambiciosa.	DI

	en forma de anillos. (DRAE 23ª edición)		
topo	Mamífero insectívoro del tamaño de un ratón, de cuerpo rechoncho, cola corta y pelaje negruzco suave y tupido, que tiene hocico afilado, ojos diminutos y casi ocultos por el pelo, y cinco dedos armados de fuertes uñas que le sirven para socavar y apartar la tierra al abrir las galerías subterráneas donde vive. (DRAE 23ª edición)	Torpe.	DI, DRAE 23ª edición
		1. Persona corta de vista. 2. Persona que sigue a otra para descubrir su domicilio. 3. Vigilante jurado del Metro.	DA, GDA
vaca	Hembra del toro. (DRAE 23ª edición)	1. Se dice de una persona inútil, buena para nada. 2. Se dice del egoísta, del miserable.	DI
víbora	Serpiente venenosa de mediano tamaño, ovovivípara, de cuerpo generalmente recorrido por una faja parda ondulada, cabeza triangular y aplastada, y con dos dientes huecos en la mandíbula superior por donde se vierte, cuando muerde, el veneno. (DRAE 23ª edición)	1. Persona con malas intenciones. 2. Persona que gusta de hablar mal de los demás.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
yegua	Hembra del caballo. (DRAE 23ª edición)	1. Mujer grosera. 2. Persona estúpida, tonta.	DI
zorro	Mamífero cánido de menos de un metro de longitud, incluida la cola, de hocico alargado y orejas empinadas, pelaje de color pardo rojizo y muy espeso, especialmente en la cola, de punta blanca. Es de costumbres crepusculares y nocturnas; abunda en España y caza con gran	1. Hombre muy taimado o hábil para engañar. 2. Holgazán, solapado.	DI, DRAE 23ª edición

	astucia toda clase de animales, incluso de corral. (DRAE 23ª edición)		

c. Bultos

Palabra	Significado lenguaje común	Significado lenguaje coloquial	Diccionario
bagaje	Equipaje (conjunto de cosas que se llevan en los viajes). (DRAE 23ª edición)	Persona simple, inútil o torpe.	DI
bolsa	Especie de talega o saco de tela u otro material, que sirve para llevar o guardar algo. (DRAE 23ª edición)	Persona imbécil, lerda o poco generosa.	DI
		Gran cantidad de droga.	DA, GDA
bulto	Fardo, caja, baúl, maleta, etc., usados en transportes o viajes. (DRAE 23ª edición)	Persona que está de más en todas partes.	DI
maleta	Especie de caja provista de un asa que sirve, sobre todo en los viajes, para transportar ropas y otros objetos. (DRAE 23ª edición)	Dicho de quien es torpe y terco.	DI, DA, GDA

d. Características

Palabra	Significado lenguaje común	Significado lenguaje coloquial	Diccionario
alzado	Diseño de un edificio, máquina o aparato, en su proyección geométrica y vertical sin considerar la perspectiva. (DRAE 23ª edición)	Engreído.	DI, DRAE 23ª edición
ancho	Que tiene más o menos anchura. (DRAE 23ª edición)	Engreído.	DI
antiguo	Que existe desde hace mucho tiempo. (DRAE 23ª edición)	Persona que lleva ejerciendo la misma profesión mucho tiempo.	DI, DRAE 23ª edición

apretado	Arduo, peligroso. (DRAE 23ª edición)	Malhumorado, conservador.	DI, DRAE 23ª edición
áspero	Desagradable al tacto, por tener la superficie desigual, como la piedra o la madera no pulimentadas, la tela grosera. (DRAE 23ª edición)	Adusto, brusco o malhumorado.	DI
bajo	De poca altura. (DRAE 23ª edición)	Mezquino, ruin, despreciable.	DI, DRAE 23ª edición
blando	Que cede fácilmente a la presión del tacto. (DRAE 23ª edición)	Persona perezosa, floja o cobarde.	DI, DA, GDA
		Persona que acepta las condiciones de los otros y se deja convencer fácilmente.	DA, DRAE 23ª edición
caliente	Que tiene o produce calor. (DRAE 23ª edición)	Cachondo, lujurioso, obsesionado con el sexo.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
coja	Que cojea, bien por falta de una pierna o pie, bien por pérdida del uso normal de cualquiera de estos miembros. (DRAE 23ª edición)	Prostituta.	DI, DRAE 23ª edición
corto	Que tiene menor longitud de la normal o adecuada, o de la que tienen otras de su misma especie. (DRAE 23ª edición)	Persona de escaso talento o poca instrucción.	DI, DRAE 23ª edición
dañado	Corroído por un insecto. (DRAE 23ª edición)	Malo, perverso.	DI, DRAE 23ª edición
estrecho	Que tiene poca anchura. (DRAE 23ª edición)	Vil, miserable o tacaño.	DI
		1. Persona que no mantiene relaciones sexuales fácilmente. 2. Persona de ideas reaccionarias. Conservador.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
fresco	Moderadamente frío. (DRAE 23ª edición)	Individuo atrevido que no tiene pelos en la lengua, que actúa con poca vergüenza y sin respeto, sin atender al qué dirán.	DI, DRAE 23ª edición

lento	Tardo o pausado en el movimiento o en la acción. (DRAE 23ª edición)	Poco vigoroso y eficaz.	DI, DRAE 23ª edición
limpio	Que no tiene mancha o suciedad. (DRAE 23ª edición)	Dicho de una persona que no tiene conocimientos de una materia.	DI, DRAE 23ª edición
		Carecer de antecedentes penales.	DA, GDA
obtuso	Romo, que carece de punta. (DRAE 23ª edición)	Torpe - tardo en comprender.	DI, DRAE 23ª edición
pobre	Necesitado, que no tiene lo necesario para vivir. (DRAE 23ª edición)	Infeliz, desdichado, triste.	DI, DRAE 23ª edición
pulgoso	Que tiene pulgas. (DRAE 23ª edición)	Dicho de una persona que tiene pulgas, sucia, desaseada.	DI, DA, GDA
roto	Andrajoso y que lleva rotos los vestidos. (DRAE 23ª edición)	Persona maleducada, de modales groseros.	DI, DRAE 23ª edición
usado	Gastado y deslucido por el uso. (DRAE 23ª edición)	Dicho de una persona, especialmente de una mujer, que ha tenido muchas relaciones sexuales.	DI
vacío	Falto de contenido físico o mental. (DRAE 23ª edición)	1. Vano, desinteresado. 2. Presumido o vanidoso.	DI

e. Cocina

Palabra	**Significado lenguaje común**	**Significado lenguaje coloquial**	**Diccionario**
abrelatas	Instrumento que sirve para abrir latas de conserva. (DRAE 23ª edición)	Ladrón.	DA, GDA
asado	Carne asada. (DRAE 23ª edición)	Persona de mal genio o propensa a enfadarse.	DI
caña	Vaso, generalmente de forma cilíndrica o ligeramente cónica, alto y estrecho, que se usa para beber vino o cerveza. (DRAE 23ª edición)	1. Dificultad. 2. Viveza, animación.	DCTDE

cazo	Recipiente de cocina, de metal, porcelana, etc., generalmente más ancho por la boca que por el fondo, pero a veces cilíndrico, con mango y, por lo general, un pico para verter. (DRAE 23ª edición)	Persona tonta.	DI
chorizo	Pedazo corto de tripa lleno de carne, regularmente de cerdo, picada y adobada, el cual se cura al humo. (DRAE 23ª edición)	Ladrón.	DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
		Persona de poco fiar.	DA
frito	Comida frita. (DRAE 23ª edición)	Persona fracasada, hundida o abrumada.	DI
horno	Aparato metálico cerrado, en cuyo interior se asan, cuecen, calientan o gratinan alimentos. (DRAE 23ª edición)	Celda de castigo.	DA, GDA
nevera	Frigorífico (aparato electrodoméstico). (DRAE 23ª edición)	Celda de castigo.	DA, GDA
pasta	Masa preparada con harina con la que se hacen los fideos, tallarines, macarrones, canelones, raviolis. (DRAE 23ª edición)	Dinero.	DCTDE, DRAE 23ª edición

f. Cosas

Palabra	**Significado lenguaje común**	**Significado lenguaje coloquial**	**Diccionario**
abanico	Instrumento compuesto por un conjunto de varillas articuladas por un extremo y pegadas por el otro a una tela o un papel que se despliega con ellas en semicírculo. (DRAE 23ª edición)	Cárcel.	DA, GDA
aspiradora	Electrodoméstico que sirve para limpiar el	Droga.	DA, GDA

	polvo, absorbiéndolo. (DRAE 23ª edición)		
batuta	Vara corta y fina con que el director de una orquesta, banda, coro, etc., conduce la ejecución de una pieza musical. (DRAE 23ª edición)	Instrumento para abrir las puertas y las ventanas.	DA, GDA
billete	Tarjeta o papel impresos que dan derecho a viajar en un medio de transporte. (DRAE 23ª edición)	Dinero.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
bolsa	Especie de talega o saco de tela u otro material, que sirve para llevar o guardar algo. (DRAE 23ª edición)	Droga.	DA, GDA
bombona	Vasija resistente, de boca estrecha, muy barriguda y de bastante capacidad, que se usa para el transporte de ciertos fluidos. (DRAE 23ª edición)	Coche de la policía.	DA, GDA
botella	Recipiente de cristal, vidrio, plástico u otro material, con el cuello estrecho, que sirve para contener líquidos. (DRAE 23ª edición)	Empleado innecesario.	DI
bozal	Dispositivo que se pone a ciertos animales, preferentemente a los perros, en el hocico para que no muerdan. (DRAE 23ª edición)	Simple, necio o idiota.	DI, DRAE 23ª edición
cepillo	Instrumento hecho de cerdas distribuidas en una armazón, que sirve para distintos usos de limpieza. (DRAE 23ª edición)	Persona aduladora y servil.	DI
cesto	Cesta grande y más alta que ancha, formada a veces con mimbres, tiras	Cárcel.	DA, GDA

	de caña o varas de sauce sin pulir. (DRAE 23ª edición)		
cometa	Astro generalmente formado por un núcleo poco denso y una atmósfera luminosa que lo envuelve, precediéndolo o siguiéndolo, según su posición respecto del Sol, y que describe una órbita muy excéntrica. (DRAE 23ª edición)	Testigo.	DA, GDA
cuerda	Conjunto de hilos entrelazados que forman un solo cuerpo largo y flexible que sirve para atar, suspender pesos. (DRAE 23ª edición)	Organización de criminales.	DA, GDA
despertador	Reloj que, a la hora que previamente se fija, hace sonar una campanilla, timbre o zumbido, para despertar a quien duerme o dar otro aviso. (DRAE 23ª edición)	Anfetamina.	DA, GDA
esponja	Cuerpo que, por su elasticidad, porosidad y suavidad, sirve como utensilio de limpieza. (DRAE 23ª edición)	Persona que con maña atrae y chupa la sustancia de algo.	DI, DRAE 23ª edición
guitarra	Instrumento musical de cuerda compuesto por una caja de resonancia en forma de ocho, un mástil largo con trastes, y cuerdas, generalmente seis, que se hacen sonar con los dedos. (DRAE 23ª edición)	Máquina que fabrica dinero.	DA, GDA

g. Edificios

Palabra	**Significado lenguaje común**	**Significado lenguaje coloquial**	**Diccionario**

finca	Propiedad inmueble, rústica o urbana. (DRAE 23ª edición)	Persona poco digna de confianza.	DI, DRAE 23ª edición
hotel	Establecimiento de hostelería capaz de alojar con comodidad a huéspedes o viajeros. (DRAE 23ª edición)	Cárcel.	DA, GDA
laboratorio	Lugar dotado de los medios necesarios para realizar investigaciones, experimentos y trabajos de carácter científico o técnico. (DRAE 23ª edición)	Celda de aislamiento.	DA, GDA
morgue	Depósito de cadáveres. (DRAE 23ª edición)	Archivo policial.	DA, GDA
universidad	Institución de enseñanza superior que comprende diversas facultades, y que confiere los grados académicos correspondientes. Según las épocas y países puede comprender colegios, institutos, departamentos, centros de investigación, escuelas profesionales. (DRAE 23ª edición)	Cárcel.	DA, GDA

h. Frutas y legumbres

Palabra	**Significado lenguaje común**	**Significado lenguaje coloquial**	**Diccionario**
ajo	Planta de la familia de las liliáceas, de 30 a 40 cm de altura, con hojas ensiformes muy estrechas y bohordo con flores pequeñas y blancas. El bulbo es también blanco, redondo y de olor fuerte y se usa mucho como condimento. (DRAE 23ª edición)	Droga.	DA, GDA
		1. Exclamación malsonante. 2. Asunto (con intención peyorativa).	DCTDE

banana	Plátano. (DRAE 23ª edición)	Persona tonta, boba.	DI, DRAE 23ª edición
calabaza	Fruto de la calabaza, muy vario en su forma, tamaño y color, por lo común grande, redondo y con multitud de pipas o semillas. (DRAE 23ª edición)	Persona torpe.	DI
		1. Cabeza. 2. Suspenso.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
castaña	Fruto del castaño, muy nutritivo y sabroso, del tamaño de la nuez, y cubierto de una cáscara gruesa y correosa de color marrón oscuro. (DRAE 23ª edición)	Persona o cosa aburrida o fastidiosa.	DI
		1. Golpe, puñetazo. 2. Borrachera. 3. Peseta 4. Persona, cosa o actividad que causa tedio y sopor.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
garbanzo	Planta herbácea de la familia de las papilionáceas, de 40 o 50 cm de altura, tallo duro y ramoso, hojas compuestas de hojuelas elípticas y aserradas por el margen, flores blancas, axilares y pedunculadas, y fruto en vaina inflada, pelosa, con una o dos semillas amarillentas, de un centímetro aproximadamente de diámetro, gibosas y con un ápice encorvado. (DRAE 23ª edición)	Persona propensa a hallar la dificultad en todo, a enredarse en cualquier cosa o a enfadarse por cosas insignificantes.	DI
guindilla	Pimiento pequeño que pica mucho. (DRAE 23ª edición)	Policía.	DA, GDA, DRAE 23ª edición

i. Ingredientes

Palabra	**Significado lenguaje común**	**Significado lenguaje coloquial**	**Diccionario**
aceite	Líquido graso que se obtiene de frutos o semillas, como	Droga.	DA, GDA

	cacahuetes, algodón, soja, nueces, almendras, linaza, ricino o coco, y de algunos animales, como la ballena, la foca o el bacalao. (DRAE 23ª edición)		
cacao	Árbol de América, de la familia de las esterculiáceas, de tronco liso de cinco a ocho metros de altura, hojas alternas, lustrosas, lisas, duras y aovadas, flores pequeñas, amarillas y encarnadas, cuyo fruto se emplea como principal ingrediente del chocolate. (DRAE 23ª edición)	1. Alboroto, barullo, escándalo. 2. Caos, confusión, desorden, generalmente en la mente.	DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
chocolate	Pasta hecha con cacao y azúcar molidos, a la que generalmente se añade canela o vainilla. (DRAE 23ª edición)	Hachís.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
harina	Polvo que resulta de la molienda del trigo o de otras semillas. (DRAE 23ª edición)	Persona gorda y con las carnes macizas.	DI
		1. Dinero. 2. Cocaína. 3. Mezcla de sustancias extrañas que intenta imitar al hachís.	DA, GDA
huevo	Cuerpo redondeado, de tamaño y dureza variables, que producen las hembras de las aves o de otras especies animales, y que contiene el germen del embrión y las sustancias destinadas a su nutrición durante la incubación. (DRAE 23ª edición)	Persona tonta.	DI
		1. Testículo. 2. Mucho. 3. Trozo de hachís que se oculta en el ano en la vagina.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
miel	Sustancia viscosa, amarillenta y muy	Hachís.	DA, GDA

	dulce, que producen las abejas transformando en su estómago el néctar de las flores, y devolviéndolo por la boca para llenar con él los panales y que sirva de alimento a las crías. (DRAE 23ª edición)		
vinagre	Líquido agrio y astringente, producido por la fermentación ácida del vino, y compuesto principalmente de ácido acético y agua. (DRAE 23ª edición)	Dicho de una persona irritable o malhumorada.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición

j. Policía

Palabra	Significado lenguaje común	Significado lenguaje coloquial	Diccionario
asesino	Que asesina. (DRAE 23ª edición)	Individuo ofensivo, hostil, dañino.	DI, DRAE 23ª edición
reo	Persona que por haber cometido una culpa merece castigo. (DRAE 23ª edición)	1. Desaliñado, sucio. 2. Persona de modales groseros.	DI

k. Residuos

Palabra	Significado lenguaje común	Significado lenguaje coloquial	Diccionario
basura	Residuos desechados y otros desperdicios. (DRAE 23ª edición)	Persona despreciable.	DI
caca	Excremento. (DRAE 23ª edición)	Se dice de una persona para rebajarla o equipararla a lo más bajo, despreciable o invertible.	DI
		1. Objeto mal formado y de escaso valor. 2. Nalgas. 3. Hachís.	DA, GDA

mierda	Excremento. (DRAE 23ª edición)	Hachís.	DA, DI, GDA, DRAE 23ª edición

l. Sabor

Palabra	Significado lenguaje común	Significado lenguaje coloquial	Diccionario
ácido	Que tiene sabor agrio o de vinagre. (DRAE 23ª edición)	Persona de carácter y humor áspero, agresivo.	DI
		1. Persona que consume este tipo de sustancia o droga sintética, LSD, generalmente en reuniones o fiesta con una música determinada el *Acid House.* 2. Dietilamida veinticinco del ácido lisérgico, LSD.	DA, GDA
agrio	Que actuando sobre el gusto o el olfato produce sensación de acidez. (DRAE 23ª edición)	Persona de carácter difícil.	DI

m. Seres

Palabra	Significado lenguaje común	Significado lenguaje coloquial	Diccionario
alienígena	Extranjero. Extraterrestre. (DRAE 23ª edición)	Algo que es extraño.	DI, DRAE 23ª edición
brujo	Hechicero supuestamente dotado de poderes mágicos en determinadas culturas. (DRAE 23ª edición)	1. Persona miserable, hambrienta, falsa. 2. Mujer vieja, desastrosa y fea. 3. Arpía, fémina de mal carácter o maligna. 4. Estar pobre, sin dinero.	DI, DRAE 23ª edición
caníbal	Antropófago (que come carne humana). (DRAE 23ª edición)	Bruto o salvaje.	DI
diablo	En la tradición judeocristiana, príncipe	Persona de mal carácter y temeraria.	DI

	de los ángeles rebelados contra Dios, que representa el espíritu del mal. (DRAE 23ª edición)	Celda de castigo.	DA, GDA
enano	Personaje de figura humana y muy baja estatura, que aparece en cuentos infantiles o leyendas de tradición popular. (DRAE 23ª edición)	Persona de aspecto ridículo y deforme.	DI
		1. Niño. 2. Navaja de reducidas dimensiones.	DA, GDA
gitano	De un pueblo originario de la India, extendido por diversos países, que mantiene en gran parte un nomadismo y ha conservado rasgos físicos y culturales propios. (DRAE 23ª edición)	Persona que estafa u obra con engaño.	DI
indigente	Que padece indigencia. (DRAE 23ª edición)	Delincuente sin dinero.	DA, GDA
lechera	Persona que vende leche. (DRAE 23ª edición)	Coche de la policía para transportar detenidos.	DCTDE, DA, GDA
lechero	Persona que vende leche. (DRAE 23ª edición)	Avaro, cicatero.	DI
monstruo	Ser fantástico que causa espanto. (DRAE 23ª edición)	1. Persona cruel y perversa. 2. Individuo deforme o extremadamente feo.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
		1. Recluta. 2. Camión de la basura.	DA, GDA
notario	Funcionario público facultado para dar fe de los contratos, testamentos y otros actos extrajudiciales, conforme a las leyes. (DRAE 23ª edición)	Posible víctima.	DA, GDA
payaso	Artista de circo, generalmente caracterizado de modo extravagante, que hace reír con su aspecto,	Dicho de una persona de poca seriedad, propensa a hacer reír con sus dichos y hechos.	DI, DRAE 23ª edición

	actos, dichos y gestos. (DRAE 23ª edición)		
pirata	Persona que, junto con otras de igual condición, se dedica al abordaje de barcos en el mar para robar. (DRAE 23ª edición)	Persona cruel y despiadada.	DI, DRAE 23ª edición
sabueso	Persona que sabe indagar, descubrir o averiguar los hechos. (DRAE 23ª edición)	Policía.	DA, GDA
vampiro	Espectro o cadáver que, según ciertas creencias populares, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos. (DRAE 23ª edición)	Guardia civil.	DA, GDA
		Persona que explota cruelmente a otras.	DI, DRAE 23ª edición
verdulero	Persona que vende verduras. (DRAE 23ª edición)	1. Persona descarada y ordinaria. 2. Dicho de una mujer mal hablada.	DI, DRAE 23ª edición
		Mujer muy basta, vulgar, gritona.	DCTDE
violinista	Persona que toca el violín. (DRAE 23ª edición)	Persona que altera los coches robados.	DA, GDA

n. Otros

Palabra	**Significado lenguaje común**	**Significado lenguaje coloquial**	**Diccionario**
aborto	Interrupción del embarazo por causas naturales o provocadas. (DRAE 23ª edición)	Persona cuya fealdad llama la atención.	DI, DCTDE, DA, GDA
abrazar	Estrechar entre los brazos en señal de cariño. (DRAE 23ª edición)	Detener.	DA, GDA
abuelo	Padre o madre de uno de los padres de una persona. (DRAE 23ª edición)	Persona a la que no le gusta divertirse.	DI
		Recluta que lleva más de un año de servicio militar.	DCTDE, DA, GDA

aduana	Oficina pública, establecida generalmente en las costas y fronteras, donde se controla el movimiento de mercancías sujetas a arancel, y se cobran los derechos que estas adeudan. (DRAE 23ª edición)	Establecimiento donde se vende la mercancía robada.	DA, GDA
bachiller	Persona que había recibido el primer grado académico que se otorgaba a los estudiantes de una facultad universitaria. (DRAE 23ª edición)	Persona, particularmente mujer, que habla mucho, con pretensiones de saberlo todo.	DI
bailar	Ejecutar movimientos acompasados con el cuerpo, brazos y pies. (DRAE 23ª edición)	Robar.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
cabecilla	Persona que está a la cabeza de un grupo o facción. (DRAE 23ª edición)	Persona de poco valor, física o moralmente.	DI
callo	Dureza que, por presión, roce y a veces lesión se forma en tejidos animales o vegetales. (DRAE 23ª edición)	Mujer muy fea.	DI, DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
cepillarse	Quitar el polvo o la suciedad a algo con un cepillo de cerdas u otro objeto que desempeñe la misma función. (DRAE 23ª edición)	1. Asesinar. 2. Poseer sexualmente a alguien.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
cenizo/a	Planta silvestre, de la familia de las quenopodiáceas, con tallo herbáceo, blanquecino, erguido, de 60 a 80 cm de altura, hojas romboidales, dentadas, verdes por encima y cenicientas por	Persona que tiene mala sombra o que atrae a los demás.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
		Mala suerte.	DCTDE,

	el envés, y flores verdosas en panoja. (DRAE 23ª edición)		
chicle	Pastilla masticable aromatizada, que no se traga, de textura semejante a la goma. (DRAE 23ª edición)	Droga.	DA, GDA
color	Sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda. (DRAE 23ª edición)	Droga.	DA, GDA
codo	Parte posterior y prominente de la articulación del brazo con el antebrazo. (DRAE 23ª edición)	Tacaño, avaro, miserable.	DI
cola	Extremidad posterior del cuerpo y de la columna vertebral de algunos animales. (DRAE 23ª edición)	Persona que sigue contantemente a otra, arrequín.	DI
		Pene, órgano genital masculino.	DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
corazón	Órgano de naturaleza muscular, común a todos los vertebrados y a muchos invertebrados, que actúa como impulsor de la sangre y que en el ser humano está situado en la cavidad torácica. (DRAE 23ª edición)	Droga.	DA, GDA
culebrón	Telenovela sumamente larga y de acentuado carácter melodramático. (DRAE 23ª edición)	1. Hombre astuto, cauto o disimulado. 2. Mujer intrigante y de mala fama.	DI
eliminar	Quitar o separar algo, prescindir de ello. (DRAE 23ª edición)	Asesinar.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
entierro	Dar sepultura a un cadáver. (DRAE 23ª edición)	Estafa.	DA, GDA, DRAE 23ª edición

estreñido	Que padece estreñimiento. (DRAE 23ª edición)	Avaro o mezquino.	DI, DRAE 23ª edición
fascista	Perteneciente o relativo al fascismo. (DRAE 23ª edición)	Persona intransigente o autoritaria.	DI, DRAE 23ª edición
feto	Embrión de los mamíferos placentarios y marsupiales, desde que se implanta en el útero hasta el momento del parto. (DRAE 23ª edición)	Persona fea y malformada.	DI, DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
ficha	Pieza pequeña, generalmente plana y delgada, usada para establecer comunicación telefónica, abrir o cerrar barreras, poner en marcha determinados aparatos. (DRAE 23ª edición)	Delincuente.	DA, GDA
fogata	Fuego que levanta mucha llama. (DRAE 23ª edición)	Fuga.	DA, GDA
golfo	Gran porción de mar que se interna en la tierra entre dos cabos. (DRAE 23ª edición)	1. Deshonesto, sinvergüenza. 2. Prostituto. 3. Holgazán.	DI
		Dicho de horario o sesión de cine o de cualquier otro espectáculo o servicio que se lleva a cabo después de medianoche.	DCTDE
gorrero	Persona que tiene por oficio hacer o vender gorras o gorros. (DRAE 23ª edición)	Persona que vine o que come a costa de los demás.	DI, DRAE 23ª edición
granizo	Agua congelada que desciende con violencia de las nubes, en granos más o menos duros y gruesos, pero no en copos como la nieve. (DRAE 23ª edición)	Persona que se altera con facilidad por cosas que otra persona dice.	DI

hígado	Víscera voluminosa, propia de los animales vertebrados, que en los mamíferos tiene forma irregular y color rojo oscuro, está situada en la parte anterior y derecha del abdomen y desempeña varias funciones importantes, entre ellas la secreción de la bilis. (DRAE 23ª edición)	Pesado, antipático o molesto.	DI
hueso	Cada una de las piezas duras que forman el esqueleto de los vertebrados. (DRAE 23ª edición)	Persona de carácter desagradable o de trato difícil.	DI, DRAE 23ª edición
		Difícil, exigente (en ambientes académicos).	DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
ligar	Unir o enlazar. (DRAE 23ª edición)	Arrestar.	DA, GDA
limpiar	Quitar la suciedad o inmundicia de alguien o de algo. (DRAE 23ª edición)	Robar.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
mogollón	Gran cantidad o gran número. (DRAE 23ª edición)	Holgazán.	DI, DRAE 23ª edición
música	Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente. (DRAE 23ª edición)	Cartera.	DA, GDA
nieve	Agua helada que se desprende de las nubes en cristales sumamente pequeños, los cuales, agrupándose al caer, llegan al suelo en copos blancos. (DRAE 23ª edición)	Cocaína.	DA, GDA, DRAE 23ª edición

oreja	Órgano externo de la audición. (DRAE 23ª edición)	1. Informante o delator de la policía o de alguna autoridad. 2. Chismoso, indiscreto.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
pedo	Ventosidad que se expele del vientre por el ano. (DRAE 23ª edición)	Sujeto que se encuentra bajo los efectos del alcohol o la droga.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
polvo	Conjunto de partículas sólidas que flotan en el aire y se posan sobre los objetos. (DRAE 23ª edición)	Cocaína, heroína.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
		Unidad del acto sexual.	DCTDE, DA, GDA, DRAE 23ª edición
poncho	Prenda de abrigo que consiste en una manta, cuadrada o rectangular, de lana de oveja, alpaca, vicuña, o de otro tejido, que tiene en el centro una abertura para pasar la cabeza, y cuelga de los hombros generalmente hasta más abajo de la cintura. (DRAE 23ª edición)	Manso, perezoso, dejado.	DI
pupila	Abertura situada en el centro del iris, por la que entra la luz en el ojo. (DRAE 23ª edición)	Prostituta.	DI, DA, GDA, DRAE 23ª edición
resaca	Malestar que padece al despertar quien ha bebido alcohol en exceso. (DRAE 23ª edición)	Persona de bajo condición o moralmente despreciable.	DI, DRAE 23ª edición
soplar	Despedir aire con violencia por la boca, alargando los labios un poco abiertos por su parte media. (DRAE 23ª edición)	Delatar.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
tela	Obra, especialmente la tejida en el telar, hecha de muchos hilos, que,	Dinero.	DA, GDA, DRAE 23ª edición

	entrecruzados alternativa y regularmente en toda su longitud, forman como una lámina. (DRAE 23ª edición)		
		Mucho, de gran cantidad.	DCTDE, DRAE 23ª edición
untar	Aplicar y extender superficialmente aceite u otra materia pingüe sobre algo. (DRAE 23ª edición)	Sobornar.	DA, GDA, DRAE 23ª edición
uña	Parte del cuerpo animal, dura, de naturaleza córnea, que nace y crece en las extremidades de los dedos. (DRAE 23ª edición)	Ladrón.	DI
viaje	Acción y efecto de viajar. (DRAE 23ª edición)	Efecto de la droga.	DA, GDA

Análisis del corpus

Teniendo en cuenta los múltiples significados de las palabras dentro del lenguaje coloquial, podríamos dividir el corpus encontrado en diferentes áreas del lenguaje coloquial según su ámbito de uso: *jerga juvenil*, *jerga de los delincuentes*, *jerga de la droga*, *apreciativos*, *peyorativos* y *vulgarismos*.

a. Jerga juvenil: *clavo* (caro); *caballito* (acto de levantar la rueda delantera de una motocicleta o bicicleta en el aire, viajando con únicamente la rueda trasera tocando el suelo); *cabra* (motocicleta); *canguro* (niñera); *ganso* (estupendo); *gusano* (vigilante del ayuntamiento que supervisa los aparcamientos); *mosca* (dinero); *pavo* (euro); *pollo* (señorito); *sapo* (inoportuno); *topo* (vigilante jurado del Metro); *antiguo* (persona que lleva ejerciendo la misma profesión mucho tiempo); *estrecho* (persona que no mantiene relaciones sexuales fácilmente); *caña* (dificultad/viveza); *pasta* (dinero); *burro* (coche); *botella* (empleado innecesario); *calabaza* (suspenso); *castaña* (golpe/borrachera/peseta); *cacao* (alboroto/caos); *huevo* (mucho); *enano* (niño); *monstruo* (camión de la basura); *sabueso* (policía); *abuelo* (persona a la que no le gusta divertirse); *hueso* (exigente).

b. Jerga de los delincuentes: *clavo* (dinero); *araña* (persona que recibe y vende objetos robados); *cangrejo* (agente de policía/celda); *canguro* (furgón policial); *erizo* (antisocial); *gato* (ladrón); *lagarto* (ladrón/Guardia civil); *piojo* (Guardia civil); *rata* (ladrón); *sapo* (soplón/Guardia civil); *topo* (persona que sigue a otra para descubrir su domicilio); *limpio* (sin antecedentes); *abrelatas* (ladrón); *chorizo* (ladrón); *horno* (celda de castigo); *nevera* (celda de castigo); *abanico* (cárcel); *batuta* (instrumento para abrir

las puertas y las ventanas); *billete* (dinero); *bombona* (coche de la policía); *cesto* (cárcel); *cometa* (testigo); *cuerda* (organización de criminales); *guitarra* (máquina que fabrica dinero); *hotel* (cárcel); *laboratorio* (celda de aislamiento); *morgue* (archivo policial); *universidad* (cárcel); *guindilla* (policía); *harina* (dinero); *diablo* (celda de castigo); *indigente* (delincuente sin dinero); *lechera* (coche de la policía para transportar detenidos); *notario* (posible víctima); *vampiro* (Guardia civil); *violinista* (persona que altera los coches robados); *abrazar* (detener); *aduana* (establecimiento donde se vende la mercancía robada); *bailar* (robar); *cepillarse* (asesinar); *eliminar* (asesinar); *entierro* (estafa); *ficha* (delincuente); *fogata* (fuga); *ligar* (arrestar); *limpiar* (robar); *música* (cartera); *oreja* (informante); *soplar* (delatar); *tela* (dinero); *untar* (sobornar); *uña* (ladrón).

c. Jerga de la droga: *bicho* (morfina, LSD); *burro* (heroína); *caballo* (heroína); *camello* (narcotraficante); *dragón* (droga); *gallina* (pastillas sintéticas – Bustaid); *hormiga* (narcotraficante); *mula* (narcotraficante); *pavo* (abstinencia); *bolsa* (droga); *aspiradora* (droga); *despertador* (anfetamina); *ajo* (droga); *aceite* (droga); *chocolate* (hachís); *harina* (droga); *huevo* (hachís); *miel* (hachís); *caca* (hachís); *mierda* (hachís); *ácido* (drogadicto/Dietilamida); *chicle* (droga); *color* (droga); *corazón* (droga); *nieve* (cocaína); *pedo* (sujeto que se encuentra bajo los efectos del alcohol o la droga); *polvo* (cocaína/heroína); *viaje* (efecto de la droga).

d. Apreciativos: *navaja* (astuto); *ganso* (enorme); *gato* (madrileño); *halcón* (en el ámbito político, persona intransigente que usa la fuerza para solucionar un conflicto); *hormiga* (ahorrador); *lagarto* (astuto); *tigre* (ambicioso); *zorro* (taimado/hábil).

e. Peyorativos: *clavo* (persona molesta); *lanza* (persona no confiable); *animal* (ignorante, torpe); *araña* (*prostituta*); *asno* (rudo); *bestia* (rudo); *bicho* (persona fea o con malos sentimientos); *buey* (necio/ignorante); *burro* (terco); *caballo* (estúpido); *caballito* (mujer larga y delgada); *cabra* (loco); *cabrito* (cornudo/perverso); *cacatúa* (feo); *cerdo* (grosero/sucio); *gallina* (cobarde); *gallito* (arrogante); *ganso* (perezoso/malcriado/torpe/payaso); *gata* (mujer flaca y débil); *gusano* (despreciable); *liebre* (cobarde); *lirón* (dormilón); *lombriz* (flaco); *loro* (feo/charlatán); *pato* (soso); *pavo* (soso); *pavo* (inocente); *rata* (despreciable/tacaño); *sapo* (feo/torpe); *topo* (torpe/corto de vista); *vaca* (inútil/egoísta); *víbora* (malintencionada/chismosa); *yegua* (grosera/tonta); *zorro* (holgazán); *bagaje* (inútil); *bolsa* (imbécil); *bulto* (persona que está de más); *maleta* (torpe/terco); *alzado* (engreído); *ancho* (engreído); *apretado* (malhumorado); *áspero* (malhumorado); *bajo* (mezquino); *blando* (perezoso/dócil); *corto* (persona de escaso talento o poca instrucción); *dañado* (malo); *estrecho* (miserable/tacaño/conservador); *fresco* (sinvergüenza); *lento* (poco vigoroso); *limpio* (dicho de una persona que no tiene conocimientos de una materia); *obtuso* (torpe); *pobre* (infeliz); *pulgoso* (sucio); *roto* (grosero); *vacío* (desinteresado/presumido); *asado* (mal genio); *cazo* (tonto); *chorizo* (de poco fiar); *frito* (fracasado); *bozal* (necio); *cepillo* (adulador); *esponja* (persona que con maña atrae y chupa la sustancia de algo); *finca* (persona poco digna de confianza); *ajo* (asunto con intención peyorativa); *banana* (tonto); *calabaza* (torpe); *castaña* (aburrido); *garbanzo* (persona propensa a hallar la

dificultad en todo, a enredarse en cualquier cosa o a enfadarse por cosas insignificantes); *harina* (gordo); *huevo* (tonto); *vinagre* (malhumorado); *asesino* (ofensivo); *reo* (sucio/grosero); *basura* (despreciable); *caca* (se dice de una persona para rebajarla o equipararla a lo más bajo, despreciable o invertible); *ácido* (agresivo); *agrio* (de carácter difícil); *alienígena* (extraño); *brujo* (miserable/pobre/mujer vieja y fea/arpía); *caníbal* (salvaje); *diablo* (de mal carácter); *enano* (ridículo y deforme); *gitano* (estafador); *lechero* (avaro); *monstruo* (cruel/feo); *payaso* (poco serio); *pirata* (cruel); *vampiro* (explotador); *verdulero* (ordinario/vulgar); *aborto* (feo); *bachiller* (persona, particularmente mujer, que habla mucho, con pretensiones de saberlo todo); *cabecilla* (persona de poco valor, física o moralmente); *callo* (fea); *cenizo* (mala suerte); *codo* (tacaño/avaro); *cola* (arrequín); *culebrón* (astuto/intrigante); *estreñido* (avaro); *fascista* (autoritaria); *feto* (feo); *golfo* (sinvergüenza/holgazán); *gorrero* (persona que vine o que come a costa de los demás); *granizo* (persona que se altera con facilidad por cosas que otra persona dice); *hígado* (pesado); *hueso* (difícil); *mogollón* (holgazán); *oreja* (chismoso); *poncho* (perezoso); *resaca* (persona de bajo condición o moralmente despreciable).

f. Vulgarismos: *gallina* (prostituta); *lagarto* (prostituta); *loba* (ninfómana/ prostituta/homosexual); *mariposa* (homosexual afeminado); *mariquita* (homosexual afeminado); *caliente* (cachondo); *coja* (prostituta); *usado* (prostituta); *huevo* (testículo); *cepillarse* (poseer sexualmente a alguien); *cola* (pene); *golfo* (prostituto); *polvo* (unidad del acto sexual); *pupila* (prostituta).

Como podemos observar, la mayoría de las palabras del lenguaje coloquial utilizan el cambio de significado como modo de creación, porque es más fácil cambiar el significado de una palabra ya existente dentro de la lengua. Al añadirle un nuevo significado, conocido solo por un grupo de gente, dicha palabra se convierte en una metáfora, o sea, una palabra clave, que favorece la comunicación dentro del grupo, ya que los que no pertenecen a tal grupo desconocen su significado críptico. Es decir, utilizan un código lingüístico conocido por un grupo de personas que comunican entre sí mediante un lenguaje específico, críptico, denominado jerga.

En este corpus hemos identificado tres tipos de jergas: *la jerga juvenil*, *la jerga de los delincuentes* y *la jerga de las drogas*. A estas se les añade los *apreciativos*, que son escasos; los *peyorativos* que son los predominantes y algunos *vulgarismos*. Dentro de la jerga, observamos el uso excedente de metáforas, ya que son el recurso predilecto de estas. Palabras como *abrelatas*, *nieve*, *chocolate*, *cabra*, *canguro*, *monstruo*, *hueso*, *piojo*, *erizo*, *rata*, *morgue*, *notario*, *horno*, *nevera*, *despertador*, *miel* cambian su significado inicial y se convierten en metáforas para el ámbito de la droga, de los delincuentes y de los jóvenes. La *miel* y el *chocolate* dejan de ser dulces para convertirse en cocaína o heroína, pastillas ilegales; el *horno* y la *nevera*, dos electrodomésticos imprescindibles llegan a ser celdas de castigo para los presos, o sea lugar donde hace demasiado calor o demasiado frío; el *abrelatas* abre no solo conservas, sino también puertas.

Los apreciativos se refieren a la astucia, a la habilidad, a la ambición y al ahorro, pero también a algunos gentilicios (*gato* - madrileño). Los peyorativos son los que abundan, debido en gran parte a la mala costumbre del ser humano de buscarle defectos a los demás y criticar cualquier rasgo de carácter o físico. Para las personas que molestan se utiliza el término *clavo*; para los que no encajan dentro del canon de belleza se les llama: *cacatúa*, *loro*, *bicho*, *sapo*, *monstruo*, *feto*; para referirse al carácter rudo se emplean palabras como: *animal*, *bestia*, *asno*; *gata* y *lombriz* se utilizan para evidenciar la delgadez una persona; la torpeza se expresa mediante la semejanza con el *ganso*, el *sapo* y el *topo*; la terquedad se refleja en la asociación con el *burro*; la *liebre* y la *gallina* se convierten en símbolos para la cobardía; para la suciedad se emplea la imagen del *cerdo*, el *reo* y el adjetivo *pulgoso*; la dificultad se refleja en la palabra *hueso*, haciendo referencia a la dureza de este; la crueldad se expresa mediante el símbolo del *pirata* y la explotación mediante la imagen de *vampiro*.

Los vulgarismos hacen referencia a las prostitutas, a los homosexuales, al sexo y a algunos órganos genitales. Al referirse a las prostitutas se utilizan palabras como *gallina*, *pupila*, *lagarto*, *loba*, *coja*, *usada.* Al referirse a los homosexuales se emplean palabras como *mariquita*, *mariposa*, *loba*. *Cola* y *huevo* hacen referencia a los genitales, mientras que *polvo*, *cepillarse* y *caliente* al acto sexual.

A la hora de buscar una palabra que mejor se adapte al nuevo contexto hay que tener en cuenta la expresividad y la adecuación. En numerosos casos algunas de las características de los objetos o de los animales traspasan al ser humano. Esto se hace teniendo en cuenta tres categorías: *el aspecto*, *el carácter* y *el color*.

a. Aspecto: *caballito* (acto de levantar la rueda delantera de una motocicleta o bicicleta en el aire, viajando con únicamente la rueda trasera tocando el suelo); *cabra* (motocicleta); *canguro* (niñera); *enano* (niño); *sapo* (feo/torpe); *cola* (pene); *huevo* (testículo).

b. Carácter: *burro* (coche); *estrecho* (persona que no mantiene relaciones sexuales fácilmente); *sabueso* (policía); *abuelo* (persona a la que no le gusta divertirse); *araña* (persona que recibe y vende objetos robados); *cangrejo* (agente de policía/celda); *canguro* (furgón policial); *erizo* (antisocial); *gato* (ladrón); *limpio* (sin antecedentes); *abrelatas* (ladrón); *horno* (celda de castigo); *nevera* (celda de castigo); *batuta* (instrumento para abrir las puertas y las ventanas); *cesto* (cárcel); *hotel* (cárcel); *laboratorio* (celda de aislamiento); *universidad* (cárcel); *diablo* (celda de castigo); *indigente* (delincuente sin dinero); *lechera* (coche de la policía para transportar detenidos); *abrazar* (detener); *aduana* (establecimiento donde se vende la mercancía robada); *oreja* (informante); *soplar* (delatar); *tela*; *camello* (narcotraficante); *hormiga* (ahorrador); *lagarto* (astuto); *tigre* (ambicioso); *zorro* (taimado/hábil); *animal* (ignorante, torpe); *asno* (rudo); *bestia* (rudo); *bicho* (persona fea o con malos sentimientos); *buey* (necio/ignorante); *burro* (terco); *caballo* (estúpido); *cabrito* (cornudo/perverso); *cacatúa* (feo); *cerdo* (grosero/sucio); *gallina* (cobarde); *gallito* (arrogante); *liebre* (cobarde); *lirón* (dormilón); *lombriz* (flaco); *loro* (feo/charlatán); *cepillo* (adulador); *esponja* (persona que con maña atrae y chupa la sustancia de algo);

vinagre (malhumorado); *alienígena* (extraño); *monstruo* (cruel/feo); *payaso* (poco serio); *pirata* (cruel); *hueso* (difícil); *caliente* (cachondo); *usado* (prostituta); *cepillarse* (poseer sexualmente a alguien); *víbora* (malintencionada); *yegua* (grosera/tonta).

c. Color: *lagarto* (Guardia civil); *piojo* (Guardia civil); *sapo* (Guardia civil); *ajo* (droga); *chocolate* (hachís); *harina* (droga); *huevo* (hachís); *miel* (hachís); *caca* (hachís); *mierda* (hachís); *color* (droga); *nieve* (cocaína); *polvo* (cocaína/heroína).

Como ya hemos dicho, el lenguaje es un sistema vivo, que se está desarrollando continuamente, gracias a la capacidad de innovación del ser humano. Al analizar el corpus, hemos visto que el modo de creación predilecto es el cambio de significado. Palabras que a simple vista tienen un significado normal y corriente, se convierten en metáfora para diferentes jergas o si se utilizan con valor peyorativo.

El aspecto, *el carácter* y *el color* son tres rasgos definitorios para el lenguaje coloquial, ya que se tienen en cuenta a la hora de buscar una palabra que mejor encaje al nuevo contexto. En algunos casos, para cambiar de significado se ha utilizado una palabra cuyo símbolo se parece, desde un punto de vista formal al nuevo contexto, como por ejemplo *caballito, cabra* se parecen a una motocicleta; la imagen del *canguro* llevando a sus crías remite a la imagen de una mujer que cuida de los niños; la altura de un *enano* es parecida a la de un niño; se hace una conexión entre el aspecto desagradable del *sapo* y el canon de belleza y se hace una analogía entre palabras con forma semejante y ciertos órganos gentiles (*cola*-pene); (*huevo*-testículo).

El carácter es el rasgo que más se tiene en cuenta cuando hablamos de coloquialismos, porque justamente esas peculiaridades de las palabras hacen que surjan nuevos significados. El carácter es lo que nos diferencia entre los demás, nuestras cualidades y nuestros defectos nos hacen sobresalir en la sociedad. Lo mismo pasa con las palabras al cruzar la frontera entre el lenguaje común y el lenguaje coloquial – se tiene en cuenta sobre todo su significado oculto, a veces peyorativo para destacar un rasgo definitorio de una persona. Aquí hemos de mencionar palabras como: *estrecho* – al referirse a una persona que no mantiene relaciones sexuales fácilmente; *sabueso* – se refiere sobre todo a la capacidad de los perros policía para encontrar pistas; *abuelo* – cuando se trata persona a la que no le gusta divertirse. La imagen del *erizo*, que debido a sus púas rígidas provoca miedo al acercamiento hace analogía con una persona antisocial, que no deja que nadie se le acerque. Al hablar de una persona *limpia* dentro de la jerga de los delincuentes nos referimos a una persona sin antecedentes; el *abrelatas* es el ladrón que puede abrir con facilidad las puertas y las ventanas; el *horno* y *la nevera* se convierten en celda de castigo, debido a su calor o frío.

El *hotel*, la *universidad* son metáforas para la cárcel; el verbo *abrazar*, que significa rodear con los brazos remite a la imagen de la policía cuando detiene al culpable, de ahí su conexión con el verbo detener. Después, podemos observar que ciertos rasgos de las partes del cuerpo humano se utilizan con su significado primordial, la *oreja* es un canal por donde penetra la información, y en sentido metafórico significa informante. Cuando *soplamos* sacamos el aire, y coloquialmente significa delatar.

Podemos ver, que muchas características de los animales se traspasan al hombre: la imagen de *hormiga* ahorradora, que trabaja durante todo el año para ahorrar comida para el invierno; el rudo carácter del *asno,* de la *bestia*; la fealdad del *bicho* y del *monstruo*; la ignorancia del *buey*; la terquedad del *burro* (terco); la fealdad de la *cacatúa* y del loro; la suciedad del *cerdo*; la cobardía de la *liebre*; la delgadez de la *lombriz* y los cuernos del cabrito pasan metafóricamente al marido engañado por la mujer adultera.

Objetos para la limpieza como *cepillo* y *esponja* se utilizan para destacar el carácter adulador y el aprovecho de algunas personas. El sabor agrio del *vinagre* hace referencia al carácter malhumorado de las personas. Al referirse a una mujer que ha estado con varios hombres se utiliza el término *usada*, haciendo referencia al hecho que en su cama han pasado varios.

El color es otro aspecto recurrente en el lenguaje coloquial a la hora de formar metáforas. Hemos identificado cuatro: *blanco*, *marrón*, *verde y negro*. El *blanco* se utiliza para las drogas de color blanco como la cocaína o la heroína, metafóricamente: ajo, harina, nieve, polvo. El marrón, también se utiliza para las drogas, esta vez para el hachís y las palabras claves son: chocolate, huevo, miel, caca, mierda. Se utilizan el verde y el negro para hacer referencia a la Guardia civil, teniendo en cuenta los colores del uniforme: lagarto, piojo, sapo.

Conclusión

Al analizar el corpus, hemos podido distinguir tres tipos de jergas: *jerga juvenil*, *la jerga de los delincuentes* y *la jerga de la droga*, a cuales se les añade los *apreciativos*, los *peyorativos* y los *vulgarismos*. Al hablar de jerga, nos referimos a un lenguaje críptico conocido y hablado por un grupo determinado de personas con el fin de no ser entendidos por los demás. Por eso, palabras como *miel*, *chocolate*, *chicle* que en el lenguaje común entran en la categoría de los dulces, en la jerga de las drogas son metáforas para la cocaína o heroína. El *abuelo* deja de ser la figura del anciano de cuida y consiente a sus nietos y recibe un nuevo significado, el de una persona a la que no le gusta divertirse. *Gato*, *lagarto*, *rata*, *abrelatas* son sinónimos de ladrón; *cesto*, *abanico*, *hotel* y *universidad* son metáforas para la cárcel; el *camello*, la *hormiga* y la *mula* abandonan su estado animal para convertirse en personas que transportan y venden la droga. Los apreciativos son escasos y la mayoría hacen referencia a la astucia, los vulgarismos también son escasos y se refieren a la imagen de la prostituta, del homosexual, pero también al acto sexual y ciertos genitales. Los peyorativos abundan, ya que evidencian lo malo de las personas.

El *aspecto*, el *carácter* y el *color* son los tres rasgos definitorios para el lenguaje coloquial, identificados en nuestro corpus. El *aspecto* sirve para relacionar dos palabras con la forma o aspecto semejante. El *carácter* es el vivo retrato de los defectos humanos, ya que parece que los hombres han nacido para criticar a los demás, la mayoría de los rasgos de carácter son peyorativos, o sea, se sacan en evidencia solo los defectos (*fealdad*, *torpeza*, *terquedad*, *grosería*, *estupidez*, *rudeza*, *cobardía*, *tacañería*,

holgazanería, *crueldad*, *arrogancia*, *ignorancia*, *necedad*) mediante la imagen de los animales (*cacatúa*, *loro*, *burro*, *asno*, *bestia*, *rata*, *sapo*, *cerdo*, *caballo*, *buey*, *vaca*, *yegua*, *topo*). Se utilizan adjetivos como *áspero*, *apretado* y el sustantivo *vinagre* para referirse a una persona malhumorada. El color de ciertos animales como *sapo*, *lagarto*, *piojo* hace referencia a la uniforme de la Guardia civil, y de esta forma se establece una conexión entre el color del animal y el color del uniforme de la Guardia civil y el blanco y marrón se convierten en metáforas para la droga.

En conclusión, hemos visto que hay numerosas interferencias y varios contrastes entre el lenguaje común y el lenguaje coloquial. El sentido peyorativo de las palabras se actualiza al cruzar la frontera entre los dos lenguajes, lo que en el lenguaje común puede ser algo positivo, al formar parte del lenguaje coloquial se convierte en negativo. Se trata de un lenguaje vivo, de carácter oral, en continúo desarrollo, que cambia y se actualiza diariamente, debido a la necesidad del ser humano de comunicar y a la necesidad de ciertos grupos de la sociedad de crear y actualizar su jerga, por el deseo de no ser comprendidos por los demás. En esta categoría entran los delincuentes, los drogadictos y los narcotraficantes – que recurren a las metáforas para continuar con sus negocios ilícitos, y los jóvenes. Este tipo de lenguaje se actualiza con cada generación, ya que con el tiempo la gente llega a conocer el significado oculto de las palabras y surge de nuevo la necesidad de recrear palabras.

El lenguaje coloquial forma parte al fin y al cabo de la herencia cultural de un pueblo que se trasmite de generación en generación. La gente utiliza este tipo de lenguaje para referirse y evidenciar sobre todo los defectos de las personas estableciendo una conexión entre su aspecto o carácter con el aspecto o un rasgo específico de los animales.

Acortamientos

DA - *Diccionario de argot*
DCTDE - *Diccionario de coloquialismos y términos dialectales del español*
DI – *Diccionario de insultos*
DRAE – *Diccionario de la Real Academia Española*
GDA - *Gran diccionario de argot el so ez*

Referencias bibliográficas

***, *Para insultar con propiedad. Diccionario de insultos*. 2017. Cuidado de la edición María del Pilar Montes de Oca Sicilia. Ciudad de México: Algarabía Editorial Grijalbo.

Beinhauer, Werner. 1991. *El español coloquial*. Madrid: Gredos.

Borchin, Mirela-Ioana, 2004. *Vademecum în lingvistică.* Timişoara: Excelsior-Art.

Briz Gómez, Antonio. 2010. *El español coloquial: Situación y uso*. Madrid: Arco Libros.

Briz Gómez, Antonio. 2014. *El español coloquial en la conversación*, Barcelona: Ariel.

Carbonell Basset, Delfín. 2000. *Gran diccionario de argot el so ez*. Prólogo de Luis María Anson, Barcelona: Larousse.

Casco Martín, Eugenio. 2006. *Español coloquial. Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*, 2ª edición ampliada. Madrid: Edinumen.

Fitch, Roxana. 2011. *Diccionario de coloquialismos y términos dialectales del español*. Madrid: Arco Libros.

Lakoff, George, Johnson, Mark. 2009. *Metáforas de la vida cotidiana*. Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. Traducción de Carmen González Marín. Octava edición. Madrid: Catedra Teorema.

Lassaletta, C. Manuel. 1974. *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano (Premio Rivadeneyra de la Real Academia Española)*. Madrid: Ínsula.

Lázaro Carreter, Fernando. 1990. *Diccionario de términos filológicos*, tercera edición corregida. Madrid: Gredos.

Sanmartín Sáez, Julia. 1999. *Diccionario de argot*. Madrid: Espasa.

Spišiaková, Mária. 2011. *Cómo hablan los jóvenes de hoy. El habla de los jóvenes mexicanos en Veracruz. Estudio morfológico*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

Vleja, Luminiţa, Creţu, Roxana Maria. 2018. *Algunas reflexiones sobre las estructuras sociolingüísticas marginales en la obra Bajarse al moro y sus desafíos en la traducción al rumano*, en Lavinia Similaru (coord.), *Studia linguistica et philologica In honorem Magistrae Tudora Şandru Mehedinţi.* Craiova: Editura Universitaria, p. 248-274.

Webografía

https://dle.rae.es/.

Dios Luque Durán, Juan, Manjón Pozas, Francisco José. *Fraseología, Metáfora y lenguaje taurino*. Universidad de Granada. Disponible en http://www.ganaderoslidia.com/webroot/pedefes/lenguaje_taurino.pdf.

Oana-Adriana DUȚĂ
(Universidad de Craiova)

Interferencias y contrastes en la fraseología somática española y rumana

Abstract: **(*Interferences and Contrasts in Spanish and Romanian Phraseology*)** Our communication starts from a formal analysis of Spanish idioms with CABEZA, OJO, BOCA, LENGUA, CARA, DIENTE, MANO, NARIZ, OREJA, PIE, DEDO, PELO and their Romanian equivalents. Pursuant to this analysis, we propose a hierarchy of the correspondence levels, based on a descending scale of cross-linguistic transparency, and of the four relevant situations found in our corpus: idioms with the same body part in both Spanish and Romanian; idioms with a different, but contiguous body part or another word that is contiguous to the body part of the source idiom; idioms with a different body part; idioms with phraseological equivalence in Romanian, but no body part. Lexical correspondence between Spanish and Romanian from this point of view is statistically quantified by means of coefficients and a categorial distribution is obtained that shows a high level of lexical congruence between Spanish and Romanian: except PELO, all the body parts included in the analysis show more than 50% lexical correspondence, i.e. more than half of the Spanish idioms have a Romanian phraseological equivalence with the same body part.

Keywords: *phraseology, idioms, equivalence, cross-linguistic transaprency*

Resumen: La presente comunicación parte de un análisis de índole formal de fraseologismos españoles que contienen los somatismos CABEZA, OJO, BOCA, LENGUA, CARA, DIENTE, MANO, NARIZ, OREJA, PIE, DEDO, PELO y sus equivalentes rumanos. A raíz de este análisis, proponemos una jerarquía de los niveles de correspondencia, según una escala descendiente de la transparencia interlingüística, y de las cuatro situaciones relevantes halladas en el corpus: expresiones que presentan el mismo somatismo tanto en castellano, como en rumano; expresiones con un somatismo distinto, pero contiguo o con otro lexema contiguo al somatismo de la unidad fuente; expresiones con un somatismo distinto; expresiones con equivalencia fraseológica al rumano, pero sin somatismo. La correspondencia léxica entre el español y el rumano desde este punto de vista se cuantifica a nivel estadístico con la ayuda de coeficientes y se obtiene una distribución categorial que demuestra una alta congruencia léxica entre los sistemas lingüísticos del castellano y del rumano: con la excepción de PELO, todos los somatismos incluidos en el análisis manifiestan un nivel de correspondencia léxica de más de 50%, o sea más de la mitad de las expresiones españolas tienen una equivalencia fraseológica al rumano que incluye el mismo somatismo.

Palabras clave: *fraseología, expresiones idiomáticas, equivalencia, transparencia interlingüística*

1. Enfoques teóricos

Un concepto básico en la fraseología contrastiva es la equivalencia interlingüística, es decir la correspondencia que se establece entre unidades fraseológicas de distintas lenguas. Tradicionalmente, este término se ha relacionado con teorías y metodologías acerca del problema de la traducción y ha recibido

interpretaciones múltiples y ambiguas. Así, Roman Jakobson (1959, ap. Munday 2008: 37) señala que la equivalencia es un problema cardinal de la lengua y una preocupación fundamental de la lingüística. El mismo lingüista decreta que existen tres tipos de traducción: intralingüística (reformulación o paráfrasis dentro de la misma lengua), interlingüística (reformulación o paráfrasis entre dos lenguas distintas) e intersemiótica (reformulación o paráfrasis entre sistemas de signos), y la traducción intralingüística es el objeto de estudio de la traductología (Panou 2013: 2). Acepciones sucesivas de la equivalencia nos llegan de la mano de varios estudiosos de la traducción, como Nida (los conceptos de equivalencia formal y dinámica y el efecto equivalente), Newmark (traducción comunicativa y traducción semántica) y Koller (equivalencia denotativa, equivalencia connotativa, equivalencia textual-normativa, equivalencia pragmática, equivalencia formal). Mona Baker (1992) distingue entre la equivalencia gramatical, textual y pragmática y establece una diferencia entre la equivalencia léxica (a nivel de palabra) y la equivalencia idiomática (a nivel de expresión). Una de las más recientes propuestas metodológicas es la de Anthony Pym (2010, ap. Panou 2013: 5), quien señala que no existe una equivalencia perfecta entre lenguas. Según este lingüista, la equivalencia es una relación con un "valor igual" entre un segmento del texto de origen y un segmento del texto de destino y se puede establecer a cualquier nivel lingüístico, desde la forma hasta la función. Pym distingue entre la equivalencia natural (que existe entre lenguas antes del acto de traducción y no está afectada por la direccionalidad) y la equivalencia direccional (en base a la cual el traductor está libre de elegir entre varias estrategias de traducción que no están determinadas por el texto de origen). Panou (2013: 5) apunta que, quizás, la consecuencia más importante de la equivalencia direccional es la postulación de un cierto nivel de asimetría, puesto que un texto se puede traducir de dos o más maneras distintas, obteniéndose equivalentes distintos.

Generalizando mucho, las acepciones teóricas corresponden a dos categorías principales de equivalencia en la fraseología, de acuerdo al campo de aplicación. La equivalencia semántica, funcional o formal es la finalidad de la fraseología contrastiva sistémica, se puede definir como la equivalencia del significado de las unidades lingüísticas, es decir del significado idiomático o fraseológico y se establece a nivel de lengua. Tradicionalmente, la equivalencia semántica es la esencia en torno a la cual se construyen los diccionarios y otras obras lexicográficas. El segundo tipo de equivalencia, la equivalencia comunicativa o dinámica, meta de la traductología, se realiza a nivel de habla, por lo que un papel importante lo juegan aspectos pragmáticos como la situación comunicativa, registro, marcas estilísticas, etc. Podríamos decir que se trata de la equivalencia del sentido, del contenido informativo de los textos. El objetivo primordial de todos los estudios contrastivos en el plano teórico-metodológico ha sido siempre la búsqueda de parámetros que permitan establecer los diversos niveles de equivalencia, y para ello es necesario partir de la premisa de la existencia de similitudes y diferencias formales y semánticas en las lenguas comparadas. Su base teórica por lo tanto se debe asentar en la elaboración de criterios que permitan una comparación adecuada y faciliten el análisis y la descripción de las analogías y

asimetrías entre sistemas fraseológicos, como la isomorfía/anisomorfía, la congruencia del componente léxico y la equivalencia del significado idiomático (Navarro 2007: 5).

En los trabajos de fraseología contrastiva se habla de la existencia de una escala gradual, de un *contínuum* de equivalencias que oscila entre un grado total o pleno y un grado nulo. Generalmente se suele trabajar con la idea de que las unidades fraseológicas se comportan como los lexemas, dándose entre ellas las mismas clases de relaciones lingüísticas, tanto a nivel formal (homonimia y polisemia), como de contenido (sinonimia, antonimia e hiperonimia-hiponimia). En esta misma lógica, las relaciones sinonímicas ocupan un lugar especial porque permiten destacar sobre todo el fondo semántico común que poseen las lenguas que se contrastan (Romero Ganuza et al. 2008: 169-170). Así pues, partiendo de la suposición que el valor denotativo de una unidad fraseológica en una lengua encuentra correspondencia en una segunda lengua, han sido varios los intentos de sistematizar tales equivalencias.

1.1 Gerd Wotjak (1983): equivalencia comunicativa

Gerd Wotjak (1983: 72) establece tres grados de equivalencia comunicativa, que demuestra con ejemplos tomados del español y del alemán (unidades fraseológicas idiomáticas verbales en cuya estructura aparece un somatismo):

- equivalencia comunicativa absoluta y total cuando existe una correspondencia total y absoluta de las unidades fraseológicas en todos los aspectos semánticos y comunicativo-funcionales;
- equivalencia comunicativa máxima, cuando, entre la unidad fraseológica de la lengua de origen y la de la lengua de destino, las correspondencias dominan sobre las divergencias observables en cuanto a aspectos semánticos o comunicativos;
- equivalencia comunicativa parcial que puede abarcar desde unidades fraseológicas que se acercan bastante a la equivalencia comunicativa máxima hasta aquellas que distan mucho de esta.

1.2 Barbara Wotjak (1992): equivalencia y congruencia formal

Barbara Wotjak (1992: 46-50, ap. Romero Ganuza et al. 2008: 171) propuso una clasificación de fraseologismos tratando de conjugar la variedad de situaciones de equivalencia, repartidos en dos grupos (los que encuentran una unidad fraseológica en la lengua meta y los que tienen como correspondiente una unidad léxica no fraseológica, con la congruencia formal que se da entre ellos. Expresados sucintamente, resultaron siete tipos, en gradación de menor a mayor equivalencia en la lengua fuente y la lengua meta:

- unidades fraseológicas en la lengua fuente que equivalen a una unidad no fraseológica en la lengua meta (un lexema, una palabra compuesta, una paráfrasis, etc.)[1]: *caerse (algo) de las manos – a fi de necitit*[2];
- unidades fraseológicas parcialmente equivalentes, pero no congruentes, pues sus formas sintácticas e imágenes no coinciden: *no levantar cabeza – a nu-și veni în fire*;
- unidades fraseológicas parcialmente equivalentes en las que, a pesar de mantenerse el valor idiomático, la imagen es diferente por contener lexemas diferentes y con mayor o menor congruencia según si la estructura morfosintáctica se mantiene o no: *quemarse las cejas – a se pune cu burta pe carte*;
- unidades fraseológicas parcialmente equivalentes, debido a la adición de otros elementos léxicos y más o menos congruentes: *tener más cara que espalda – a fi fără obraz*;
- unidades fraseológicas parcialmente equivalentes, por ser una de ellas de significado más amplio, y más o menos congruentes: *ir de cabeza – a nu-și mai vedea capul de treburi*;
- unidades fraseológicas equivalentes en su valor fraseológico, pero con congruencia parcial debida a cambios en el orden de las palabras, al empleo de lexemas parecidos, etc.: *ser el brazo derecho de alguien – a fi mâna dreaptă a cuiva*;
- unidades fraseológicas equivalentes y congruentes, en las que el significado idiomático, el literal, la estructura morfosintáctica, el valor connotativo y la imagen son iguales: *romperse la cabeza – a-și sparge capul*.

1.3 Gloria Corpas Pastor (1997): equivalencia translémica

Gloria Corpas Pastor (1997) propone cuatro grados de equivalencia translémica[3] para las locuciones del inglés y del español:

[1] Nos pertenecen los ejemplos proporcionados para ilustrar las siguientes clasificaciones de equivalencias (estas fueron propuestas por sus autores para otras combinaciones lingüísticas: alemán-español, inglés-español, italiano-español).

[2] Desde nuestro punto de vista, la correspondencia entre una unidad fraseológica de la lengua fuente y una estructura no fraseológica en la lengua meta no debería hallarse necesariamente en el peldaño inferior de la escala de las equivalencias. Existen situaciones en las cuales la traducción mediante una estructura no fraseológica (incluso mediante paráfrasis, como se verá en el siguiente apartado) funciona mejor que una equivalencia fraseológica parcial.

[3] "*La equivalencia translémica se establece a partir de coordenadas comunicativas, y su fin último no es conseguir la versión correcta, sino actualizar una versión equivalente que sea aceptable en el polisistema meta. No se comparan realizaciones del uno y otro sistema de acuerdo con sus reglas. La equivalencia es única para cada proceso de traducción, se establece en y para él y no existe fuera de tal proceso."* (R. Rabadán 1991, ap. Wotjak 1995:101).

- la equivalencia total cuando las locuciones de ambas lenguas presentan en los mismos niveles diastráticos, diafásicos y diatópicos el mismo significado denotativo y connotativo (por existencia de fuentes comunes como la Biblia, la cultura clásica, hechos históricos compartidos y la literatura universal): *tarjeta roja – cartonaș roșu*; *el talón de Aquiles – călcâiul lui Ahile*;
- equivalencia parcial cuando las locuciones presentan diferencias de significado denotativo o connotativo o cuando pertenecen a una variedad (diastrática, diafásica y diatópica) distinta: *no chuparse el dedo – a crede că tot ce zboară se mănâncă*; *bajarle a alguien las orejas – a-i scoate cuiva fumurile din cap*;
- equivalencia nula cuando la locución de la lengua de origen no encuentra una expresión adecuada en la lengua de destino (por razones lingüísticas, culturales o históricas): *echar una cana al aire – a face o escapadă, a avea o aventură*;
- equivalencia aparente que se produce entre locuciones que presentan similitud formal con respecto a sus elementos constitutivos, pero divergen en cuanto a sus significados: *dar en la nariz ≠ a da peste nas* (falsos amigos)[1].

1.4 Carmen Mellado Blanco (1999)

En un estudio comparativo de los somatismos cinésicos del alemán y del español, Carmen Mellado Blanco (1999) destaca cuatro grandes casos de equivalencia que, a su vez, subdivide en varios apartados:

equivalencia funcional, cuando la pareja de fraseologismos tiene el mismo significado fraseológico:

- equivalencia plena: los fraseologismos objeto de la comparación presentan equivalencia en todos los aspectos (en el significado literal y fraseológico, en la estructura morfosintáctica y en el componente pragmático);

[1] Los casos de falsos amigos son relativamente escasos entre las unidades fraseológicas del castellano y del rumano, pero abundan en el caso de otras combinaciones lingüísticas. Por ejemplo, Gloria Corpas Pastor (1996) habla de los falsos amigos fraseológicos entre inglés y español, Mellado Blanco (1999) de alemán y español, Navarro (2007) de italiano y español. Además, la recordada lingüista rumana Dana-Marina Dumitriu (2000) realiza un interesante estudio sobre los falsos y verdaderos amigos fraseológicos entre francés y rumano.

- casos en los que una unidad fraseológica de la lengua fuente equivale a una unidad léxica simple en la lengua meta, la cual se utiliza en sentido figurado próximo al significado fraseológico del texto de origen[1];
- equivalencia parcial: uno de los somatismos cinésicos comparados es polisémico o tiene otro homónimo con significado y composición actancial diferentes;
- fraseologismos somáticos que no tienen equivalente en el otro idioma y que, por tanto, han de ser parafraseados;
- falsos amigos: expresiones que presentan correspondencia en el nivel literal y morfosintáctico, pero no en el significado fraseológico ni en el componente pragmático.

1.5 Juan Pablo Larreta Zulategui (2001)

Larreta Zulategui (2001: 69-75) sugiere tres grupos de equivalencias, de los cuales el más extenso es el grupo de la equivalencia parcial:

- equivalencia total (todos los casos de equivalencia del significado idiomático que además son morfosintácticamente idénticos, considerando no relevantes algunas pequeñas variantes como la ausencia/presencia de determinantes, alteración del orden sintáctico, etc.);
- equivalencia parcial:
- sinonimia estructural interlingual (equivalencia semántica, similitud morfosintáctica, pero sin coincidencia léxica y de imagen proyectada);
- sinonimia ideográfica interlingual (congruencia léxica, con similitud de las imágenes, pero sin paralelismo en las estructuras morfosintácticas);
- sinonimia funcional interlingual (las expresiones solo comparten el significado denotativo).
- equivalencia nula: las unidades fraseológicas de la lengua fuente son compensadas por una unidad no fraseológica en la lengua meta.

1.6 Cecilia López Roig (2002): convergencias y divergencias cualitativas

Cecilia López Roig (2002: 112-116) hace hincapié en que, para establecer tanto las equivalencias cualitativas, como las cuantitativas, el *tertium comparationis* debe basarse necesariamente en la identidad del significado fraseológico entre las unidades fraseológicas y propone una clasificación en dos grandes grupos, que presentan los siguientes grados de equivalencia en orden decreciente:

[1] Se puede observar que la acepción de Mellado Blanco en cuanto a la equivalencia no fraseológica (con la cual concordamos) es opuesta a la de Barbara Wotjak (1992) y de Larreta Zulategui (2001), para quienes la equivalencia no fraseológica es una equivalencia nula, sin importar la equivalencia del significado.

- convergencia cualitativa:
- equivalencia total: unidades fraseológicas que comparten significado fraseológico, literal, connotativo, estructura morfosintáctica e imagen: *ser la oveja negra de la familia – a fi oaia neagră a familiei*;
- equivalencia parcial: unidades fraseológicas que presentan pequeñas diferencias de estructura morfosintáctica o cambian los lexemas: *no tener ni pies ni cabeza – a nu avea nici cap nici coadă*;
- divergencia cualitativa:
- diferencia parcial: unidades fraseológicas en las que las diferencias morfosintácticas son grandes y además no comparten del todo el significado literal, aunque se preserva la imagen: *tener la cabeza llena de pájaros – a fi cu capul în nori*;
- diferencia total: unidades fraseológicas que prácticamente solo comparten el significado fraseológico: *hablar por los codos – a-i merge gura ca o moară stricată*;
- equivalencia cero: los casos de equivalencia nula, por no existir ni cualitativa ni cuantitativamente un significado fraseológico correspondiente en la lengua meta.

1.7 Carmen Navarro (2007)

Carmen Navarro (2007) realiza un análisis contrastivo de los fraseologismos del italiano y del castellano y propone seis niveles de correspondencia que recogen los grados de equivalencia total y parcial, además de un último grupo que contempla los casos de homonimia interlingual ("falsos amigos"):

- equivalencia total, con sinonimia interlingual, isomorfía de las estructuras morfosintácticas y congruencia de los elementos léxicos: *quedarse con la boca abierta – a rămâne cu gura căscată*; *poner el dedo en la llaga – a pune degetul pe rană*;
- equivalencia casi total – fraseologismos cuya imagen y estructura son parecidas, presentan igual significado denotativo, pero muestran algún tipo de variación morfológica, léxica o semántica[1]: *meter las narices – a-și băga nasul*, *estar de brazos cruzados – a sta cu brațele încrucișate*;
- equivalencia semémica parcial – unidades fraseológicas que, a pesar de tener una forma igual o parecida y la misma imagen, difieren en la amplitud del significado: *romperse la cabeza – a-și sparge capul*;
- fraseologismos sin grandes diferencias morfosintácticas, con la misma imagen o similar y convergencia en el significado denotativo, pero una de las dos lenguas presenta homonimia fraseológica: *caérsele a alguien el pelo*;

[1] La variación léxica no quiere decir que difiera la imagen, o sea el componente léxico en torno al cual se construye la expresión (ya sea metaforizado o no).

- unidades fraseológicas que presentan diferencias lexemáticas, imagen diferente y el mismo significado: *meterse en algo hasta las cejas – a fi băgat până peste cap*;
- unidades con igual significado fraseológico, pero que muestran divergencia léxica total y anisomorfía estructural: *tener a alguien entre ceja y ceja – a-i sta cuiva ca un ghimpe în coastă*;
- falsos amigos – combinaciones de ambas lenguas que comparten la misma estructura sintáctica, la misma imagen y significado diferente.

1.8 Rafael Pisot (2008): equivalencia multicriterial

Al final, pero no por último, mencionamos la contribución del investigador Rafael Pisot, quien sugiere, en un artículo publicado en el año 2008, tres niveles de equivalencia para cada una de las perspectivas del lenguaje (léxica, semántica, morfosintáctica, pragmática) entre las expresiones idiomáticas del español y del rumano – correspondencia total, parcial (gran flexibilidad y con verdadera vocación de *contínuum*) y cero –, como sigue:

- perspectiva léxica:
  - correspondencia léxica total (construcciones idénticas desde el punto de vista léxico, pero que presentan divergencias en el plano morfosintáctico y pragmático): *dar en el suelo con algo – a da de pământ cu ceva*;
  - correspondencia léxica parcial (unidades con elementos léxicos casi idénticos, pero con ligeras discrepancias): *fumar como un carretero – a fuma ca un turc*;
  - correspondencia léxica cero ("falsos amigos"): *darse golpes en el pecho – a se bate cu pumnii în piept*;
- perspectiva semántica:
  - correspondencia semántica total: *con el rabo entre las piernas – cu coada între picioare*;
  - correspondencia semántica parcial (la categoría más compleja y espinosa, con ejemplos innumerables): *meterse en un berenjenal – a o pune de mămăligă*; *ir de puntillas – a călca ca pe ouă/ca pe ace*;
  - correspondencia semántica cero (unidades que no cuentan con un correspondiente en rumano): *estar de cuerpo presente*;
- perspectiva morfosintáctica:
  - correspondencia morfosintáctica total (la mayoría de las correspondencias léxicas totales o parciales): *no hacer caso a/de – a nu face caz de*;
  - correspondencia morfológica parcial (unidades fraseológicas con forma fija a las que corresponden otras con forma flexible): *quitarse el sombrero – jos pălăria!*;
  - correspondencia morfológica cero (expresiones similares desde el punto de vista semántico, pero con grandes divergencias en el plano léxico-gramatical): *no faltaba más que esto – colac peste pupăză; tener la cabeza bien amueblada – cu scaun la cap*;
- perspectiva pragmática:

- correspondencia pragmática total (construcciones muy diferentes, pero que pueden contar con un uso y una pertinencia estilística perfectamente compatibles: *ser de la misma calaña – cum e sacul, așa și peticul*; *irse a freír monas – du-te de te plimbă/plimbă ursul*;
- correspondencia pragmática parcial (por aspectos como el anclaje cultural, las restricciones discursivas, las peculiaridades diastráticas o las implicaturas): *haber moros en la costa – a fi dușmani de față*; *ser corto de mente – a fi sărac cu duhul*;
- correspondencia pragmática cero: *pasar a mejor vida – a da ortul popii.*

Consideramos que el conocimiento y la comprensión de todas estas categorías de la equivalencia fraseológica interlingual son fundamentales para poder esbozar una propuesta de clasificación de las correspondencias sincrónicas entre unidades fraseológicas del castellano y del rumano, como se verá en los apartados siguientes.

2. Análisis del corpus

Las expresiones idiomáticas españolas sometidas al análisis – unidades fraseológicas verbales (con un verbo como núcleo) que contienen somatismos (nombres de partes del cuerpo) – se han seleccionado partiendo de un corpus formado por tres diccionarios de español a rumano: R. Pisot, L. Mahalu, C. Teodorovici, *Dicționar spaniol-român de expresii și locuțiuni*, 2002; Academia Română. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", Valeria Neagu, Gabriela Necheș, Tudora Șandru-Mehedinți, Melania Albu, *Dicționar frazeologic spaniol-român*, 2008; Alexandru Calciu, Zaira Samharadze*, Dicționar spaniol-român*, 1992. Debemos advertir que el presente análisis no se propone reseñar, analizar o comentar todos los fraseologismos que existen en español, ni tampoco todas las equivalencias posibles en rumano. Aun así, consideramos que el inventario de unidades fraseológicas que hemos obtenido (195 fraseologismos, incluyendo un total de 29 somatismos) es lo suficientemente relevante para poder formular observaciones pertinentes.

El análisis de las congruencias y divergencias entre los fraseologismos del español y del rumano, desde un punto de vista léxico, nos muestra que no todos los somatismos aparecen en el mismo grado en las dos lenguas. Independientemente de la productividad de cada somatismo, las intersecciones son diversas y varían desde la correspondencia total (el ejemplo de CABEZA) hasta la correspondencia nula. La metaforización desempeña un papel importante en estas coincidencias, pero este mecanismo es más bien un factor de ayuda para la comprensión interlingüística, no necesariamente un fenómeno ubicuo. Una situación sintética para los somatismos más productivos de nuestro corpus se puede apreciar en la siguiente tabla:

Somatismo	***Nº de expresiones***	***Expresiones con el lexema correspondiente en rumano***				***Expresiones sin el lexema correspondiente en rumano***		
		interpretación metafórica		*interpretación literal*		*interpretación bivalente/ intermedia*		
BOCA	14	8	57%	2	14%	0	0%	29%
CABEZA	11	9	82%	2	18%	0	0%	0%
CARA	8	3	38%	2	25%	2	25%	13%
DEDO	10	3	30%	3	30%	1	10%	30%
DIENTE	7	2	29%	3	43%	1	14%	14%
LENGUA	8	5	63%	1	13%	0	0%	25%
MANO	31	7	23%	3	10%	1	35%	32%
NARIZ	11	3	27%	0	0%	2	18%	55%
OJO	15	5	33%	2	13%	8	53%	0%
OREJA	6	3	50%	0	0%	1	17%	33%
PELO	9	1	11%	0	0%	1	11%	78%
PIE	20	4	20%	1	5%	5	25%	50%
TOTAL	***150***	***53***	***35%***	***9***	***13%***	***2***	***21%***	***31%***

Tabla 1. La frecuencia de expresiones españolas que presentan o no el mismo lexema en la equivalencia rumana

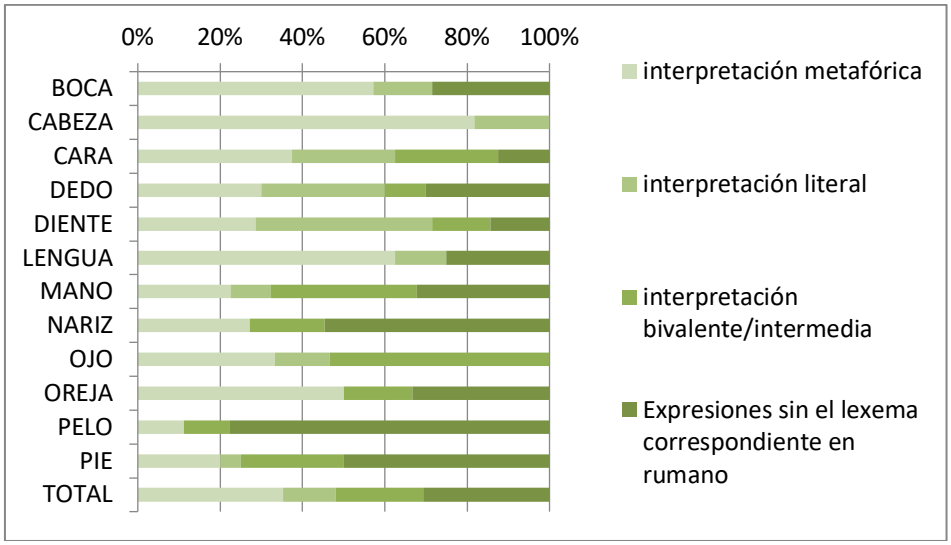


Figura 1. La distribución de expresiones españolas según la correspondencia lexemática con la equivalencia rumana

La tabla 1 y la figura 1 presentan de manera sintética el comportamiento de las expresiones españolas según la correspondencia lexemática con sus equivalencias rumanas. Los resultados se han analizado para los 12 somatismos más frecuentes en el corpus y se ha notado que existen palabras como BOCA, CABEZA o LENGUA que, en la mayoría de los casos, están presentes tanto en las unidades fraseológicas españolas, como en sus homólogas rumanas, sobre todo a raíz de la metaforización. De hecho, todas las expresiones con CABEZA tienen al mismo una equivalencia rumana que incluya el somatismo CAP. Por otro lado, si en las expresiones idiomáticas españolas aparecen somatismos como PELO, NARIZ o PIE, esto no es necesariamente una garantía de que en la correspondencia rumana tendremos PĂR, NAS o, respectivamente, PICIOR.

Vista esta diversidad de posibilidades de correspondencia lexemática, consideramos oportuno agrupar y jerarquizar las situaciones halladas en el corpus en cuatro niveles relevantes:

- expresiones que presentan el mismo somatismo tanto en castellano, como en rumano;
- expresiones rumanas que incluyen un somatismo distinto al de la expresión española, pero contiguo (*dedos – pumni*; *lengua – gură*, etc.) o bien otro lexema contiguo al somatismo (*pies – coadă*; *nariz – a mirosi*, etc.);
- expresiones rumanas con un somatismo distinto;
- expresiones con equivalencia fraseológica al rumano, pero sin somatismo.[1]

Tal como lo sugiere su nombre, la noción transparencia interlingüística alude a la similitud estructural de expresiones idiomáticas de dos lenguas distintas. Por ejemplo, en un contexto de traducción o en el contexto de una conversación entre un hablante de español y un nativo rumano, la similitud estructural entre una expresión idiomática de la lengua fuente y otra expresión de la lengua meta favorece la comprensión. La transparencia interlingüística puede coincidir con la transparencia intrínseca de una unidad fraseológica o no. Una unidad fraseológica como *meter las narices* es transparente para los hablantes rumanos, porque en la lengua rumana existe una estructura casi isomórfica (*a-şi băga nasul*), aunque la expresión en sí sea opaca. La palabra *narices* no se utiliza referencialmente, pero la congruencia léxica entre las dos unidades fraseológicas de lenguas distintas favorece la comprensión. En los casos de transparencia interlingüística doblada por motivación (*lavarse las manos* y su equivalente *a se spăla pe mâini*, que presentan doble posibilidad de interpretación: referencial e idiomática), un nativo rumano dispondría, en teoría, de dos "métodos" para entender el significado: ya sea gracias a la motivación intrínseca (conoce el sentido

[1] No se han considerado las expresiones que no tienen una equivalencia fraseológica en rumano.

de los lexemas castellanos *lavarse* y *manos* y lo relaciona a la idea de huida de la responsabilidad), ya sea gracias a la existencia de una expresión isomórfica en su lengua materna. Nuestra opinión es que, aquí, la comprensión se basa casi totalmente en la transparencia interlingüística; aunque dominemos muy bien la segunda lengua, seguiremos pensando primariamente en la lengua materna e, involuntariamente, será esta la que motive nuestras decisiones lingüísticas.

Consideramos que las cuatro situaciones mencionadas en la página anterior se adscriben a una escala descendiente de transparencia interlingüística. Cuando un hablante nativo de rumano se enfrenta a una expresión española cuyo significado no conoce, la presencia del mismo somatismo que en su lengua materna es extremadamente útil y facilita la decodificación.[1] Segundo, apreciamos que la contigüidad léxica es más benéfica para la transparencia interlingüística que el uso de un somatismo distinto, puesto que se aplican las relaciones de cercanía involucradas en los campos semánticos.

Por otro lado, hemos decidido ignorar, en este análisis, los demás componentes de la expresión. Solamente hemos encontrado, entre las 195 expresiones del corpus, dos casos en los cuales otros elementos léxicos que el somatismo son los que determinan y favorecen la comprensión interlingüística. En *untarle a alguien la mano*, el verbo *untar* coincide con el rumano *a unge* (*a unge osia/ochii cuiva*) y generaría, por lo tanto, la misma imagen, aunque el somatismo sea distinto.[2] Lo mismo ocurre con *caerle algo a alguien en las manos* (*a-i pica ceva din cer*). Con esto, es nuestra opinión que el análisis de la correspondencia de los somatismos es suficiente para evaluar la correspondencia léxica de toda la expresión. Puesto que estos términos se refieren a elementos concretos (las partes del cuerpo humano), se atienen necesariamente a posibilidades restringidas de combinación, lo cual fomenta la identidad total o al menos parcial de su contorno léxico.

Muchos de los verbos presentes en las unidades fraseológicas verbales con somatismos están parcialmente o integralmente desemantizados y su principal función es la de resaltar el significado de un lexema al que acompañan (de manera similar a los verbos auxiliares de las perífrasis), tal como ocurre en *hacérsele la boca agua* (*a-i lăsa gura apă*)[3], *tener algo en la punta de la lengua* (*a-i sta ceva pe vârful limbii*) o *estar/quedarse de brazos cruzados* (*a sta cu brațele încrucișate*). Ninguno de estos verbos mantiene su significado literal, su propósito es el de evidenciar el sintagma al que acompañan: *agua* para evidenciar las babas, el apetito que provoca cierta comida,

[1] Generalmente, en el caso de las expresiones idiomáticas con somatismos, los "falsos amigos fraseológicos" son parciales, con lo cual, según nosotros, la probabilidad de una interpretación errónea es baja.

[2] La imagen es idéntica en francés (*graisser la patte à quelqu'un*) y en inglés (*grease someone's palm*). *Untar* representa, aquí, una metáfora de las ganancias ilícitas o de la corrupción.

[3] Incluso el hecho de que no se utiliza el mismo verbo en la expresión española y en la expresión rumana demuestra su desemantización parcial, puesto que los otros elementos léxicos (*boca*, *agua*) se mantienen.

en la punta de la lengua para sugerir la inminencia de lo que se va a hablar, *de brazos cruzados* para sugerir la falta de acción, una imagen estática.

Por lo tanto, partiendo de la idea de que la correspondencia léxica entre dos lenguas se debe poder cuantificar de alguna manera, se ha decidido asignar un coeficiente para cada una de estas categorías. Los coeficientes van de 0 a 1, donde 0 corresponde a la equivalencia fraseológica con lexicalización distinta (sin somatismo) y 1 marca la identidad del somatismo. El número de expresiones idiomáticas con cada somatismo, para cada una de las cuatro categorías, se ponderará con estos coeficientes, culminando con la obtención de un coeficiente de correspondencia léxica para cada parte del cuerpo.

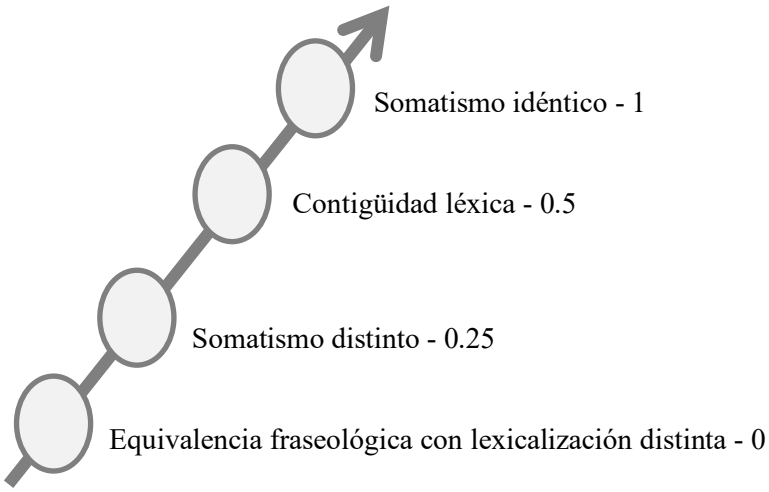


Figura 2. Los coeficientes de correspondencia léxica propuestos para las equivalencias del corpus

Aplicando los coeficientes propuestos en la figura 2 para las equivalencias al rumano de las unidades fraseológicas del corpus[1], se obtienen los resultados presentados en la tabla 2.

Los niveles de correspondencia observados dan pie al establecimiento de cinco categorías de congruencia léxica:

- la categoría de la correspondencia total: *cabeza*;
- la categoría de la correspondencia casi total: *ojo, boca, lengua, cara*;
- la categoría de correspondencia mayoritaria: *diente, mano*;
- la categoría de la correspondencia parcial: *nariz, oreja, pie, dedo*;
- la categoría de la correspondencia irrelevante: *pelo*.

[1] Solo se han seleccionado los somatismos que forman parte de un número relativamente alto de expresiones.

Equivalencia al rumano / *Somatismo*	*Equivalencia fraseológica con lexicalización distinta*	*Somatismo distinto*	*Contigüidad léxica/ somatismo contiguo*	*Somatismo idéntico*	*Coeficiente de correspondencia léxica*
CABEZA	0	0	0	11	100%
OJO	0	2	0	13	90%
BOCA	0	1	1	10	90%
LENGUA	0	0	2	6	88%
CARA	0	1	1	6	84%
DIENTE	1	0	1	5	79%
MANO	5	2	0	22	78%
NARIZ	0	3	1	6	73%
OREJA	1	1	0	4	71%
PIE	1	5	2	10	68%
DEDO	3	0	1	6	65%
PELO	3	4	0	2	33%

Tabla 2. Los coeficientes de correspondencia léxica castellano-rumano para los somatismos del corpus

Se nota que la primera posición está ocupada por el somatismo CABEZA, que se mantiene en rumano en todos los casos, por su metaforización similar en ambas lenguas. Tanto en castellano, como en rumano, la CABEZA es una metáfora del contenedor para los conceptos de mente, razón, atención o intelecto. La transparencia interlingüística es total y, como se detallará en el capítulo siguiente, casi todas las expresiones con este somatismo también presentan un homófono literal, lo cual facilita las similitudes y la comprensión por hablantes no nativos.

En segundo lugar, hay cuatro somatismos que no presentan ninguna equivalencia fraseológica con lexicalización distinta y pocas equivalencias con un somatismo distinto (una correspondencia de más de 80%): OJO, BOCA, LENGUA y CARA. Opinamos que la existencia de esta correspondencia casi total también se debe a la metaforización similar: *ojo* por "vista", *boca* por "habla" o "gusto", *lengua* por "habla", *cara* por "responsabilidad" o "valentía". Es nuestra convicción que la mayoría de las expresiones reseñadas en este trabajo han evolucionado de manera independiente entre las dos lenguas y su similitud léxica no se debe a razones asociadas al origen común o a los préstamos lingüísticos. La motivación significativa de un número elevado de estas expresiones también contribuye a la presencia del mismo somatismo en un grado mayoritario. Prácticamente, un estudiante rumano que aprende español podrá

comprender el significado idiomático de más de 80% de las expresiones con estos cuatro somatismos, siempre y cuando conozca los lexemas componentes.

La categoría intermedia está representada por los somatismos MANO y DIENTE, que presentan una gran diversidad de metaforización y en la penúltima categoría se encuentran somatismos con un coeficiente de correspondencia léxica de menos de 75%: NARIZ, OREJA, PIE y DEDO. La idiomaticidad de las expresiones que contienen estos somatismos es, generalmente, bastante alta, lo cual viene a incrementar su opacidad no solo en comparación a otras lenguas, sino también dentro del mismo sistema de la lengua castellana. Aunque se pudiera pensar que la NARIZ alude al sentido del olfato y la OREJA al oído, muchas de las unidades fraseológicas con estas palabras no tienen nada que ver con tales sentidos. Además, MANO y PIE son los somatismos más productivos, lo cual viene a complicar su capacidad de fomentar la transparencia interlingüística. En fin, la palabra PELO conforma una categoría separada, de la correspondencia irrelevante, obteniendo un coeficiente de solamente 33%.

3. Algunas conclusiones

Como hemos expuesto anteriormente, es patente que la congruencia léxica de las unidades fraseológicas reseñadas se debe, más que a nada, a la metaforización similar de la misma realidad en castellano y en rumano, a la utilización del nombre de la parte del cuerpo para designar al concepto abstracto que le corresponde. Esta idea se remonta, desde luego, a la noción de universal lingüístico, que condiciona, pero, a la vez, está condicionada por la semántica. Además, como ya se ha postulado en otros trabajos (Navarro 2007, Duță 2019), la congruencia léxica es un parámetro fundamental para la transparencia interlingüística, o sea un factor que favorece la disponibilidad de una determinada UF de ser comprendida por un hablante no nativo, que no está familiarizado con la estructura fija como tal, sino con sus palabras componentes.

Referencias bibliográficas

Baker, Mona. 1992. *A Coursebook on Translation.* Londres: Routledge.

Corpas Pastor, Gloria. 1997. *Grados de equivalencia translémica de las locuciones en inglés y español*, in Sola, R. J., Lázaro, L. A., Jáuregui, J. A. (eds.), *Actas del XVIII Congreso de AEDEAN.* Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la UAH, pp. 335-341.

Dumitriu, Dana Marina. 2000. *Vrais amis et faux amis phraséologiques*, in "Actes du Colloque Fin(s) de siècle(s)". Iași: Editura Universității A. I. Cuza, pp. 173-183.

Duță, Oana-Adriana. 2017. *La transparencia de expresiones idiomáticas españolas para nativos rumanos. Análisis multicriterial y propuesta de clasificación*, in Guță, A., Manolescu, C. (coord.), *Hommages offerts a Sanda Stavrescu.* Craiova: Editura Universitaria, pp. 140-159.

Duță, Oana-Adriana. 2019. *Sobre una propuesta de didáctica de fraseología española a estudiantes rumanos: método y resultados*, in Buzilă, P. (ed.), *Studii de romanistică. Omagiu profesorului Coman Lupu la 70 de ani*. București: Editura Universității din București, pp. 115-124.

Larreta Zulategui, Juan Pablo. 2001. *Fraseología contrastiva del alemán y el español: teoría y práctica a partir de un corpus bilingüe de somatismos*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

López Roig, Cecilia. 2002. *Aspectos de fraseología contrastiva (alemán-español) en el sistema y en el texto*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Mellado Blanco, Carmen. 1999. *Los somatismos del alemán.* Tesis doctoral. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Munday, Jeremy. 2008. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Londres: Routledge.

Navarro, Carmen. 2007. *Fraseología contrastiva del español y el italiano (análisis de un corpus bilingüe)*, in "Tonos Digital", nº 13. 2007, http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_U_fraseologia.htm, fecha de la última consulta: 10.11.2019.

Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon.

Nida, Eugene Albert, Taber, Charles Russell. 1960. *The Theory and Practice of Translation*. Boston: Brill.

Panou, Despoina. 2013. *Equivalence in Translation Theories: A Critical Evaluation*, in "Theory and Practice in Language Studies", Vol. 3, No. 1, pp. 1-6, January 2013, http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol03/01/01.pdf, fecha de la última consulta: 10.11.2019.

Pisot, Rafael, Teodorovici, Constantin. 2008. *Una mirada a los frásicos del español y del rumano*, in González Rey, María Isabel, *A Multilingual Focus on Contrastive Phraseology and Techniques for Translation*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, pp. 147-168.

Romero Ganuza, Paula, Batista Rodríguez, José Juan, García Padrón, Dolores. 2008. *Aproximación contrastiva a las unidades fraseológicas del campo semántico-conceptual de la alegría en español y alemán*, in González Rey, María Isabel, *A Multilingual Focus on Contrastive Phraseology and Techniques for Translation*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, pp. 55-62.

Wotjak, Gerd. 1983. *En torno a la traducción de unidades fraseológicas (con ejemplos tomados del español y el alemán)*, in "Linguistische Arbeitsberichte". Nº 40, Leipzig: Institut für Linguistik, pp. 56-80.

Wotjak, Gerd. 1985. *Algunas observaciones acerca del significado de las expresiones idiomáticas verbales en el español actual*, in "Anuario de Lingüística Hispánica", Vol. 1, Valladolid: Universidad de Valladolid, 213-225.

Wotjak, Gerd. 1995. *Equivalencia semántica, equivalencia comunicativa y equivalencia translémica*, in "Hieronymus Complutensis". Nº 1, Madrid: Editorial Complutense, pp. 93-112.

Mihai ENĂCHESCU
(Universidad de Bucarest)

Comida, bebida y vida sana: similitudes y contrastes entre le refranero español y el rumano

Abstract: **(*Food, Drink and Healthy Life: Similarities and Contrast between Spanish and Romanian Proverbs*)** We propose to analyze the proverbs that are related to the connection between food, drink and healthy life present in the Spanish and Romanian sayings. First, we are going to classify the proverbs according to the key idea that they express. It is, of course, a conceptual correspondence, not a literal one, although sometimes the latter is also given. There are, for example, sayings related to the harmful combination of some foods (Sp. Comida fría y bebida caliente, no hacen buen vientre; Después de la leche, nada eches), or there are others that point to the therapeutic value of some foods: esp. El aceite de oliva todo mal quita. Secondly, we will analyze the similarities, but above all the differences that may exist between the sayings of the two languages. For example, if in Spanish it is pointed out the beneficial effects of water (Si agua sola es tu bebida, será más larga tu vida), in Romanian the opposite happens (Apa nu e bună nici în cizmă; Nu bea apă multă că- i face broască-n pântece). The existence of parallel proverbs is due, on the one hand, to common cultural influences (of Latin) and reciprocal, but also, on the other hand, there are proverbs that come from preexisting cultural beliefs and topics that prevail in the mentality and in the culture.

Keywords: *Spanish proverbs, Romanian proverbs, connection between food, drink and healthy life, similarities, contrasts*

Resumen: Nos proponemos analizar las paremias que se relacionan con la relación entre la comida, la bebida y la vida sana presentes en el refranero español y rumano. En primer lugar, vamos a clasificar las paremias según la idea-clave que expresan. Se trata, por supuesto, de una correspondencia conceptual, no de una literal, aunque a veces se da también esta última. Hay, por ejemplo, refranes relacionados con la combinación nociva de algunos alimentos (esp. Comida fría y bebida caliente, no hacen buen vientre; Después de la leche, nada eches), o bien hay otros que apuntan el valor terapéutico de algunos alimentos: esp. El aceite de oliva todo mal quita. En segundo lugar, analizaremos las similitudes, pero sobre todo las diferencias que puede haber entre los refranes de las dos lenguas. Por ejemplo, si en español se insiste sobre los efectos benéficos del agua (Si agua sola es tu bebida, será más larga tu vida), en rumano ocurre todo lo contrario (Apa nu e bună nici în cizmă; Nu bea apă multă că-i face broască-n pântece). La existencia de las paremias paralelas se debe, por un lado, a influencias culturales comunes (del latín) y recíprocas, pero también, por otro lado, se puede tratar de paremias que proceden de tópicos y creencias culturales preexistentes que imperan en la mentalidad y en la cultura.

Palabras clave: *paremias españolas, paremias rumanas, relación entre comida, bebida y vida sana, similitudes, contrastes*

Introducción

El refranero de una lengua constituye un testimonio del pensamiento, de las tradiciones y de la organización social de una comunidad lingüística, dado que refleja sus códigos de conducta y sus valores morales.

El valor cultural de los proverbios deriva de la idea ampliamente extendida y comprobada de que los proverbios son elementos a través de los cuales se pueden observar fácilmente las características de una determinada sociedad o país.

Los proverbios constituyen un tratado de sabiduría y de acción en forma de una red de comparaciones, equiparaciones, valoraciones (preferencias), etc., que conjuntamente ofrecen una visión del mundo y un modelo ideal de programas de acción (Luque Nadal 2012, 188).

El análisis cultural de los fraseologismos en general se ha realizado desde tres perspectivas: sociolingüística, cognitiva y etnolingüística. Este estudio se inscribe en la perspectiva etnolingüística, que se propone ver cómo las paremias reflejan el orden socio-cultural dentro del cual han sido creadas (cf. Pascal López 2016, 6).

En los estudios paremiológicos, el término *paremia* se ha venido usando como hiperónimo de este tipo de fraseologismo que, según Corpas Pastor (1996, 132-133), constituye un enunciado en sí mismo, goza de autonomía textual y tiene significado referencial más allá del sentido que pueda tener en el contexto en el que se inserta.

Tomaremos como base metodológica la definición propuesta por Sevilla Muñoz y Crida Álvarez (2013, 106):

> Una paremia es una unidad fraseológica constituida por un enunciado breve y sentencioso, que corresponde a una oración simple o compuesta, que se ha fijado en el habla y que forma parte del acervo socio-cultural de una comunidad hablante.

Según la taxonomía propuesta por los mismos autores, Sevilla Muñoz y Crida Álvarez (2013, 106-113), hay que distinguir, por un lado, entre *paremias de origen conocido y uso preferentemente culto* (proverbios y aforismos) y paremias *de origen anónimo y uso preferentemente popular* (refranes, frases proverbiales, locuciones proverbiales y dialogismos).

Nuestra investigación se interesará en todos los subtipos de paremia relacionados con el tema elegido. Nuestro objetivo es analizar las paremias españolas y rumanas que hablan de la relación entre comida, bebida y vida sana.

En primer lugar, vamos a clasificar las paremias según la idea-clave que expresan, un análisis que emprenderemos separadamente para las dos lenguas. En segundo lugar, analizaremos las similitudes, pero sobre todo las diferencias que puede haber entre los refranes de las dos lenguas.

La fuente principal ha sido el *Refranero multilingüe* (2009) del Centro Virtual Cervantes, una ayuda inestimable, completado por otros diccionarios de paremias del español y del rumano. Dado que el *Refranero* ha sido el recurso más importante en la

selección de las paremias, solo mencionaremos la procedencia de estas cuando se trata de otros diccionarios.

1.Temática del refranero español

1.1. Combinación nociva de algunos alimentos

1.1.1. COMIDA FRÍA Y BEBIDA CALIENTE, NO HACEN BUEN VIENTRE

Recomienda no mezclar alimentos fríos y bebidas calientes con el fin de evitar molestias intestinales. Está en desuso. Existe una variante: *Comida fría y bebida caliente, nunca hicieron buen vientre* y un refrán sinónimo: *Agua fría y pan caliente mata la gente* que es más específico, pues indica de las comidas el pan y de las bebidas el agua.

1.1.2. DESPUÉS DE LA LECHE, NADA ECHES

Este refrán, poco usado, es una recomendación dietética para evitar que la leche siente mal y puedan producirse vómitos.

1.1.3. DESPUÉS DE PERA COMER, BEBE VINO SI NO QUIERES FENECER

Alude a la creencia popular de que el agua sienta mal si se bebe después de haber comido fruta, pero el vino es una opción adecuada. Además, peras con vino es un postre clásico, en el que se usa vino de calidad.

Es un refrán desusado actualmente. Presenta muchas variantes: *Y el vino sea tanto: que las peras / anden nadando; Sobre peras, vino bebas; Sobre peras vino bebas, puro y tanto, que te anden las peras en el cuerpo nadando; Sobre peras, vino bebas; y el vino sea tanto, que las peras anden nadando; Sobre peras vino bebas, y tanto bebas que anden las peras.*

1.1.4. DIJO LA LECHE AL VINO: 'SEÁIS BIENVENIDO, AMIGO'

Este dialogismo, desusado, alude a la creencia popular de que no conviene beber agua después de haber tomado leche (v.1.1.2). En cambio, el vino es una buena alternativa.

1.2.Efectos benéficos del agua y/o nefastos de la bebida

1.2.1. SI AGUA SOLA ES TU BEBIDA, SERÁ MÁS LARGA TU VIDA

Elogia el carácter saludable del agua como bebida frente al vino, aunque su presencia no se da explícitamente como en 1.2.3. Es un refrán en desuso.

1.2.2. AGUA CORRIENTE NO MATA A LA GENTE

Este refrán explica qué tipo de agua se puede beber al encontrarse uno en el campo. El agua de los ríos es la adecuada. Por extensión, cabe referirse a la conveniencia de estar activo para el propio bienestar. Es una paremia poco usada.

Su variante, *Agua corriente sana a la gente*, no solo apunta su carácter no nocivo, pero además se aconseja como cura. Tiene un sinónimo, *Agua que corre, nunca mal*

coge y un antónimo, *Agua estancada, agua envenenada*, donde se aconseja no beber agua estancada ya que suele estar contaminada.

En latín había una paremia parecida: *A fonte puro pura defluit aqua* (Stone 2005, 2).

1.2.3. EL AGUA, COMO BUEY, Y EL VINO, COMO REY

Este refrán, desusado, nos comenta que el agua tomada en abundancia no daña, pero el vino sí; por eso, es necesario tomarlo con medida.

Su variante, *El vino como rey, y el agua como buey*, antepone el vino al agua.

1.3. Valor terapéutico o nutritivo de algunos alimentos

1.3.1. ACEITUNA, UNA ES ORO; DOS, PLATA, Y LA TERCERA, MATA

Como cualquier alimento, el exceso puede provocar malestares, por muy saludable que sea. Esta recomendación tiene un sentido más general y aconseja ser moderados en todo, incluso en lo que es bueno. Es un refrán en desuso.

Tiene muchas variantes: *Aceituna, oro es una, dos plata y la tercera mata; Aceituna, una es plata, dos son oro, y tres son lodo; Aceituna, una, y si es buena, una docena; Aceituna, una; dos, mejor, y tres, peor; Aceituna, una o dos; y si tomas muchas, válgate Dios* y un sinónimo que alaba las virtudes del melón, pero se refiere al momento de tomarlo: *El melón, por la mañana, oro, al mediodía, plata, por la noche mata*. En cambio, el antónimo *Aceituna, una docena de docenas* recomienda comer muchas aceitunas.

1.3.2. EL ACEITE DE OLIVA TODO MAL QUITA

El aceite de oliva es un producto muy importante en la cultura mediterránea; tiene efectos dietéticos y medicinales. Es poco usado este refrán. Tiene dos variantes: *Aceite de oliva, todo mal quita* y *El remedio de la tía Mariquita que con aceite todo lo quita* donde aparece la figura de tía Mariquita como exponente de la vieja sabia del mundo rural. Uno de sus sinónimos, *Aceite y vino, bálsamo divino*, alaba también las cualidades del vino, mientras el otro, *El aceite es armero, relojero y curandero*, enumera las propiedades terapéuticas del aceite. Las supersticiones populares cuentan que hay que tener siempre aceite en casa para evitar pedirlo a una vecina y evitar, de este modo, alguna desgracia (Sardelli 2015, 168)

1.3.3. UNA MANZANA CADA DÍA, DE MÉDICO TE AHORRARÍA

Esta paremia en desuso hace una recomendación alimenticia para mantener un buen estado de salud, la manzana, vista como una fruta saludable.

1.4. Advertencia sobre los excesos

1.4.1. CADA DÍA GALLINA, AMARGA LA COCINA

Este refrán recomienda la variación en el comer, incluso si se trata de alimentos considerados exquisitos, pues, aunque sean buenos, pueden acabar por cansar. En un sentido más general, indica que las cosas, aun las buenas, deben tomarse con mesura, para no hartarse de ellas. Se encuentra en desuso.

Tiene varias variantes: *Todos los días gallina, amarga la cocina; Cada día olla, amarga el caldo; Todos los días olla, amarga el caldo; Cada día olla, amargaría el caldo; Cada día olla, amargará el caldo; Cada día peces/pescado, amarga/amargará el caldo*.

Por entre sus sinónimos se pueden mencionar: *Al hombre harto las cerezas le amargan; El placer demasiado repetido, engendra hastío; No hay manjar que no empalague, ni vicio que no enfade* y hay que añadir unos antónimos: *En la variedad está el gusto; Entre col y col, lechuga*[1].

1.4.2. DE GRANDES CENAS ESTÁN LAS SEPULTURAS LLENAS

Recrimina los abusos alimenticios, tan dañinos para la salud y sobre todo las cenas abundantes. Es poco usado actualmente.

Se pueden mencionar las siguientes variantes: *De grandes comidas y copiosas cenas están las sepulturas llenas; De comidas y cenas están las sepulturas llenas; De grandes cenas están las tumbas llenas*, sinónimos: *Cenas, soles y Magdalenas tienen las sepulturas llenas; El comer demasiado es causa de todos los males; Más mató la cena, que sanó Avicena; Muchos platos, muchas enfermedades* y antónimos: *Cena poco, come más, duerme en alto y vivirás; Con poca comida se pasa mejor vida; Quien come con cordura, por su salud procura.*

1.4.3. PAN CON PAN, COMIDA DE TONTOS

El pan es bueno y muy apreciado, pero no se puede vivir solo de él, sino acompañarlo con otros alimentos. De aquí que el refrán aconseje indirectamente la variedad en la alimentación. Empleado en sentido amplio, el refrán rechaza la unión de lo que forma un conjunto monótono o de poca utilidad por ser semejante. Tiene poco uso hoy en día.

1.4.4. COMER HASTA ENFERMAR Y AYUNAR HASTA SANAR

Los que no saben poner freno a su apetito enferman, hasta el extremo que solo recuperan la salud mediante una dieta drástica. Está en desuso.

Se pueden mencionar los siguientes sinónimos parciales: *Buen comer trae mal comer; Comer para vivir, y no vivir para comer*; *Come poco y cena poco y dormirás como pocos*; *Con poca comida se pasa mejor vida*.

1.5. Conformidad

1.5.1. A FALTA DE PAN, BUENAS SON TORTAS

Este refrán, de uso actual, recomienda conformarse con lo que se tiene, si no se ha conseguido algo mejor.

Tiene varias variantes, algunas propias de alguna zona de América, pues aparece un tipo local de torta como la *cemita* o el *casabe*: *A falta de pan, son tortas; A mengua de pan, buenas son tortas; A falta de pan, cemitas/cemas/semas [acemitas]* (California, Guatemala, México, Nicaragua); *A falta de pan, casabe* (Cuba, República Dominicana, Venezuela).

[1] Es un refrán muy antiguo, presente en *Celestina* (cf. Irribaren, 1955, s.v. *Entre col y col, lechuga*).

El esquema *A falta de...bueno-a es/buenos/-as son...* ha originado muchos refranes sinónimos: *A falta de caldo, buena es la carne. A falta de faisán, buenos son rábanos con pan. A falta de vaca, buenos son pollos con tocino*.

Hay que señalar otros sinónimos igualmente: *Cuando no tengo solomo, de todo como; Comida que escasea bien se saborea; Pues tenemos hogazas, no busquemos tortas; Si te dieren hogazas, no pidas tortas; Quien no come gallina, come sardinas; A mengua de carne, buenos son pollos con tocino.*

1.6. Consejos para una vida sana

1.6.1. CENA POCO, COME MÁS, DUERME EN ALTO Y VIVIRÁS

Este refrán, de poco uso, presenta tres preceptos para gozar de buena salud. Tiene algunas variantes: Come poco y cena más poco; Come poco y cena más poco; duerme en alto y vivirás; Come poco y cena poco, y dormirás como pocos, muchos sinónimos: Desayuna como un rey, come como un príncipe y cena como un mendigo; Guarda la boca para no enfermar; Los mejores médicos son: alegría, dieta y tranquilidad; Más cura una simple dieta que diez recetas; Quien excesos no comete, lejana tiene la muerte; Quien quisiere salud segura, prefiera el hambre a la hartura y un antónimo: Si quieres enfermar, cena mucho y vete a acostar.

1.6.2. LA COMIDA REPOSADA, Y LA CENA PASEADA

En este refrán, en desuso, se ofrecen recomendaciones para después de comer. Tras el almuerzo hay que descansar; en cuanto a la cena, conviene dar un paseo para finalizar la digestión antes de acostarse y así poder dormir mejor.

1.6.3. DESPUÉS DE COMER, NI UN SOBRE LEER

Advierte lo perjudicial que resulta cualquier esfuerzo inmediatamente después de la comida, inclusive el esfuerzo mental. Este refrán, poco usado, alude indirectamente a la siesta, una costumbre muy española.

Presenta varias variantes: *Después de comer, ni un sobrescrito leer; Después de comer, ni un sobre escrito leer; Después de comer, ni un sobre has de leer; Después de comer, ni una letra leer*.

1.6.4. CON PAN Y VINO SE ANDA EL CAMINO

Para soportar las fatigas del camino, son necesarias una alimentación y una bebida adecuadas. En un sentido amplio se aplica al trabajo, ya que el refrán nos dice que, para hacer un buen trabajo, se debe contar con los medios adecuados. Es poco usado actualmente.

Cuenta con algunas variantes: *Con pan y vino se anda camino; Pan y vino anda camino, que no mozo garrido; Con pan y vino y carne de cochino, se pasa bien el camino; Con pan, vino y queso, no hay camino tieso; Suelas y vino andan camino*.

1.6.5. SI QUIERES CEDO ENGORDAR, COME CON HAMBRE Y BEBE CON VAGAR (Sbarbi I, 209)

Comer sin apetito y beber sin sed es un verdadero vicio que, lejos de ser provechoso a la salud, produce en no pocos casos enfermedades y molestias.

2. Temática del refranero rumano

2.1. Efectos nocivos del agua y efectos benéficos o nocivos del vino

2.1.1. APA NU E BUNĂ NICI ÎN CIZMĂ (Zanne, III, 8066[1])

Es lo que dicen los borrachos, que prefieren siempre el vino. Es una paremia desusada[2], que tiene varias variantes: Apa nu e bună nici de frică, nici în cizme; Apa nu este bună nici în opinci; Apa nu e bună nici in ciubote; Apa, nici in ciubote nu-i bună; Apa nu e bună nici în ciobote (ídem).

2.1.2. NU BEA APĂ CĂ FACI BROASCĂ (Zanne, III, 8069)

Advierte lo malo que es beber agua en vez de vino. Es de uso actual, sobre todo la variante *Nu bea apă multă că faci broaşte-n burtă* (ídem). Es de mencionar otra variante también: *Nu bea apă multă că-i face broască-n pântece* (ídem).

2.1.3. LA APĂ CU MĂSURĂ, LA VIN FĂRĂ MĂSURĂ (Zanne, IV, 9430)

Tiene el mismo significado que de los refranes anteriores, pero se menciona explícitamente el vino. Está en desuso.

2.1.4. ÎN FUNDUL PAHARULUI SĂNĂTATEA OMULUI (Zanne, IV, 8982)

Alaba las cualidades del vino para preservar la salud. Tiene poco uso actualmente.

2.1.5. BĂUTURA BEȚIVĂ STINGE VÂRTUTEA ȘI NOROCUL TÂNĂRULUI (Zanne, III, 8189)

En esta frase proverbial se muestran los daños que puede producir la adicción al alcohol, sobre todo para la gente joven. Está en desuso.

2.1.6. PEȘTELE FĂRĂ BĂUTURĂ DE VIN E OTRAVĂ (Zanne, IV, 9102)

No se puede comer pescado sin vino, resulta perjudicial para la salud. Es una frase proverbial en desuso. Tiene una variante: *Peştele fără băutură e otravă* (ídem).

2.2. Valor nutritivo de algunos alimentos

2.2.1. CARNEA CARNE FACE (Zanne, III, 8315)

Se destacan las propiedades de la carne, un alimento con mucho valor nutritivo que ayuda al desarrollo físico. Se encuentra en desuso.

2.2.2. NU-I PASĂRE CA PORCUL ȘI FLOARE CA CURECHIUL (Zanne, IV, 9180)

Indica que la mejor carne es la de cerdo, que no se puede comparar con la de pollo. Y de las verduras, el col. Es de uso actual, sobre todo la variante truncada *Cea*

[1] En el caso de los refranes recogidos de Zanne (2003-2004), se indica el número del volumen y de la paremia.

[2] En el *Refranero multilingüe* se incluye una mención sobre su uso, mencionada en el trabajo. En el caso de las paremias rumanas no existen tales estudios, por lo que nos hemos apoyado en nuestro propio conocimiento de hablante nativo.

mai bună pasăre porcul. Viene de Banat, donde antiguamente se solía comer mucho cerdo con col, comida austríaca.

2.2.3. MĂNÂNCI LINTE, CREȘTI LA MINTE (DPZR, 2001: 117)

Un alimento que parece ayudar el desarrollo cognitivo es la lenteja. Está fuera de uso, debido, entre otras, al poco uso de esta legumbre en la alimentación conteporánea rumana.

2.3. Advertencias sobre los excesos

2.3.1. FĂ BUCĂTURA CÂT ȚI-E GURA (Zanne, III, 8270)

Advierte sobre los excesos de comida; aconseja comer cuanto uno puede, sin glotonería. Está en desuso. Presenta varias variantes: *Dumicatul să ți-l faci cât îți încape în gură* (Zanne, III, 8436)*; După cum ți-e gura, să-ți fie și îmbucătura* (Zanne, III, 8557)*; Îmbucătura mare strică stomahul* (Zanne, III, 8558). La última de estas variantes menciona explícitamente que comer en exceso puede afectar el estómago.

2.3.2. OMUL CEL ÎNȚELEPT SE HRĂNEȘTE CA SĂ VIEZE (Zanne, III, 8543)

Comer con moderación es propio del hombre sensato. Su carácter desusado se puede notar también en el uso del verbo *a via*, anticuado.

2.3.3. MAI BINE MÂNCARE PUȚINĂ DECÂT BOALĂ LUNGĂ (Zanne, III, 8760)

Una justa dieta puede curar muchas enfermedades. Además, comer con moderación ayuda evitar la enfermedad. Está en desuso.

2.3.4. LA MÂNCARE SĂ AI CUMPĂTARE ȘI LA BĂUTURĂ SA FII CU MĂSURĂ (Zanne, III, 8763)

Insiste en la moderación, tanto en la comida, como en la bebida. Es poco usado hoy en día.

2.4. Conformidad

2.4.1. BUNĂ E ȘI MĂMĂLIGA CÂND NE LIPSEȘTE PÂINEA (Zanne, III, 8643)

Si nos faltan cosas buenas para comer, como el pan, nos tenemos que conformar con otras de peor calidad, como puede ser la polenta. Se aplica también en sentido figurado. El refrán español *A falta de pan, buenas son tortas* es una correspondencia conceptual[1]. Está en desuso. Por entre sus variantes se pueden mencionar: *Dacă nu e colac, e bună și pâinea* (Zanne, IV, 9001)*; Bună-i plăcinta, dar dacă nu-i, e bună și pita*. (Zanne, IV, 9145). En las variantes es el pan el que se presenta como el alimento de peor calidad.

[1] Hay una adaptación cultural en el caso de estos refranes, lo que hace que los hablantes los consideren como propias, a pesar de tener un origen común. Compárense, por ejemplo, las siguientes paremias que proceden de otros espacios románicos: fr. *Faute de grives, on mange des merles*; it.: *Chi non può avere la carne, beva il brodo* (cf. Zurdo Ruiz-Ayúcar, Sevilla Muñoz 2016, 71).

2.5. Reflexiones sobre la comida y la bebida

2.5.1. PÂINEA CÂT DE PROASPĂTĂ, VINUL CÂT DE VECHI ȘI NEVASTA CÂT DE TÂNĂRĂ (Zanne, IV, 9022)

Señala las cualidades que deben tener el pan (recién hecho), el vino (muy antiguo) y la mujer (muy joven). Como muchos de los refranes tradicionales, se puede notar la actitud machista presente en el refranero. Es poco usado actualmente.

2.5.2. BUN ÎI VINUL, NU-I CA APA, NICI FRIPTURA NU-I CA CEAPA (Zanne, IV, 9425)

Destaca que el vino es mejor que el agua y la carne mejor que las verduras. Es de uso actual. Como variante se puede señalar: *Îi mai bun vinul decât apa și friptura decât ceapa* (ídem).

2.6. Consejos para una vida sana

2.6.1. DACĂ BEI ȘI MAI MĂNÂNCI, PARE-MI-SE CĂ NU TE USUCI (Zanne, III, 8102)

La buena alimentación ayuda a mantener la salud. Tanto este refrán, como su variante *Dacă bei și mai mănânci, par' că nu te prea usuci* (ídem) están en desuso.

2.6.2. BĂUTURA CERE MÂNCARE ȘI MÂNCAREA BĂUTURĂ (Zanne, III, 8188)

Hay una estrecha relación entre comida y bebida, tienen que ir juntas. Se aplica también a otras cosas en relación semejante. Tiene poco uso actualmente.

2.6.3. LA GUSTARE / CÂT UN CAL MARE, / ȘI LA PRÂNZ / NICI CÂT UN MANZ (Zanne, III, 85258)

Insiste en la importancia del desayuno, cuando hay que alimentarse bien, para comer luego menos. Está en desuso, tanto este refrán como su variante: *La gustare / Un cal mare, / la prânz / Un mânz* (ídem).

2.6.4. MÂNCAREA DE DIMINEAȚĂ E CA ÎNSURĂTOAREA DE TÂNĂR (Zanne, III, 8757)

Desayunar bien es una cosa buena, al igual que casarse joven, según la sabiduría popular. Es un refrán desusado, que ha tenido muchas variantes: *Mâncarea de dimineață e ca însurătoarea de timpuriu; Mâncarea de timpuriu e ca însurătoarea de tânăr; Mâncarea de dimineață și însuratul de tânăr niciodată nu strică; Mâncarea de dimineață și însuratul de tânăr sunt lucruri bune* (ídem).

2.6.5. MÂNCAREA DE DIMINEAȚĂ LUNGEȘTE VIAȚA (Zanne, III, 8758)

Según este refrán, desayunar no solo es saludable, sino alarga la vida. Está igualmente en desuso.

2.6.6. PÂINEA TE ÎNTĂREȘTE, VINUL TE ÎNVESELEȘTE (DPZR, 2001, 118)

El pan ayuda a fortalecer el cuerpo, mientras que el vino contribuye al buen humor. Está en desuso actualmente.

3. Conclusión – similitudes y contrastes entre los dos refraneros

El español menciona algunas combinaciones de alimentos que pueden resultar dañosos para la salud: el agua fría y la comida caliente, el agua y la fruta, la leche y el agua. En cambio, el rumano no registra nada parecido.

Si el español destaca las cualidades del agua para la salud, el rumano insiste en las cualidades del vino, mientras que el agua se ve como algo nocivo, que conviene evitar.

El refranero español destaca las cualidades terapéuticas y nutritivas de algunos productos vegetales como la aceituna, el aceite de oliva o la manzana, mientras que para el rumano el único alimento saludable es básicamente la carne, y sobre todo la de cerdo.

Las dos lenguas advierten sobre los excesos alimenticios; el español añade lo perjudicial que puede resultar una cena abundante.

Las dos lenguas apuntan que hay que conformarse con cosas peores cuando no disponemos de lo mejor.

El español indica el reposo que puede ayudar la digestión, mientras que el rumano señala el desayuno como la más importante comida del día.

Se ha podido comprobar que hay muchísimas diferencias en cuanto a los hábitos alimenticios de los dos pueblos, lo que se debe a los hábitos culinarios diferentes de los dos pueblos.

Referencias bibliográficas

Corpas Pastor, Gloria. 1996. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

DPZR = Botezatu, G., Hîncu, A. [eds.]. 2001. *Dicționar de proverbe și zicători românești*. București – Chișinău: Litera.

Iribarren, José Mª. 1955. *El porqué de los dichos*. Madrid: Aguilar.

Luque Nadal, Lucía. 2012. *Principios de culturología y fraseología españolas. Creatividad y variación en las unidades fraseológicas*. Frankfurt Am Main: Peter Lang.

Pascal López, Xavier. 2016. "Sufre, soporta y padece: fuentes latinas de la resignación en los refranes españoles", en *Studia Romanica Posnaniensia* 43/3, pp. 5-21.

Sardelli, Maria Antonella (ed.). 2015. *Creencias populares, supersticiones y fraseología*. Madrid: Centro Virtual Cervantes.

Sbarbi, José Mª. 1922. *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, 2 vol. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.

Sevilla Muñoz, J., Crida Álvarez, C. A. 2013. "Las paremias y su clasificación", en *Paremia*, 22, pp. 105-114.

Sevilla Muñoz, J., Zurdo Ruiz-Ayúcar, Mª. I. T. [dir.]. 2009. *Refranero multilingüe*. Madrid: Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes). http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ [01.11.2019]

Stone, Jon R. (2005). *The Routledge dictionary of Latin quotations: the illiterati's guide to Latin maxims, mottoes, proverbs and sayings*. London, New York: Routledge.

Zanne, Iuliu. 2003-2004. *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia.* Ed. anastatica (1895-1903), 10 vol. București: Asociația Română pentru Cultură și Ortodoxie, Editura Scara.

Zurdo Ruiz-Ayúcar, M.ª I. T., Sevilla Muñoz, J. 2016. *El mínimo paremiológico: aspectos teóricos y metodológicos*. Madrid: Centro Virtual Cervantes.

Sanda-Valeria MORARU
(Universidad "Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

Expresiones coloquiales con palabras del campo semántico de la automoción: convergencias y divergencias entre el español y el rumano

Abstract (*Colloquial Expression from the Semantic Field of Automotive: Convergences and Divergences between Spanish and Romanian*): Our study aims to highlight the similarities and differences of the Spanish colloquial expressions, which contain terms of the automotive domain, in contrast with Romanian. We are interested in investigating to what extent there are translations which have, on the one hand, perfect or partial equivalences and, on the other hand, evident differences between this type of expressions in Spanish and Romanian. An example of an expression that has a perfect equivalent is *conducir como un loco*, that is, *driving like a madman*. An expression that does not have a perfect translation into Romanian is *en el coche de San Francisco*, whose meaning is *by foot*.

Keywords: *car, idiom, translation, Spanish, Romanian*

Resumen: Nuestro estudio se propone poner de relieve las similitudes y las diferencias de las expresiones coloquiales del español, que contienen términos del dominio automovilístico, en contraste con el rumano. Nos interesa investigar en qué medida existen traducciones donde haya, por un lado, equivalencias perfectas o parciales y, por otro lado, diferencias evidentes entre este tipo de expresiones en español y rumano. Un ejemplo de expresión que tiene equivalente perfecto es *conducir como un loco*, a saber, *a conduce ca un nebun*. Una expresión que no tiene traducción perfecta al rumano es *en el coche de San Francisco*, cuyo significado es *pe jos*.

Palabras clave: *coche, expresión coloquial, traducción, español, rumano*

Introducción

Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, la definición de la fraseología es "un conjunto de modos de expresión peculiares de una lengua, de un grupo, de una época, actividad o individuo; conjunto de expresiones intrincadas, pretenciosas o falaces; un conjunto de frases hechas, locuciones figuradas, metáforas y comparaciones fijadas, modismos y refranes, existentes en una lengua, en el uso individual o en el de algún grupo; la parte de la lingüística que estudia las frases, los refranes, los modismos, los proverbios y otras unidades de sintaxis total o parcialmente fija" (DRAE 1992, 993).

La fraseología comparada es un terreno muy fértil para cualquier investigador de una lengua. La catedrática inglesa Mona Baker define las unidades fraseológicas como

"frozen patterns of language which allow little or no variation in form and, in the case of idioms, often carry meanings which cannot be deduced from their individual components" (Baker 2001, 63).

En nuestro estudio nos proponemos clasificar las expresiones idiomáticas del español que contienen términos del área del automovilismo y su correspondiente traducción al rumano para destacar en qué medida se asemejan o se diferencian. Para llevar a cabo nuestro propósito, recurriremos a la categorización propuesta por la lingüista española Gloria Corpas Pastor, que plantea la siguiente taxonomía:

1. equivalencia total:

> "ambas unidades presentan el mismo significado denotativo y connotativo (expresivo, emocional y estilístico) dándose en los mismos niveles diastrático, diafásico y diatópico" (Corpas 2003, cap. X);

2. equivalencia parcial:

> "una locución de la LO se traduce por una locución de la LM que presenta diferencias de significado denotativo o connotativo o que pertenece a una variedad (diastrática, diafásica y diatópica) distinta, o es traducida por una unidad léxica carente de valores expresivos de la locución en cuestión" (Corpas 2003, cap. X);

3. equivalencia nula:

> "se trata de realidades lingüísticas en la LO que no se lexicalizan en la LM por razones puramente lingüísticas o de orden cultural, histórico; el traductor debe optar por la paráfrasis o por alguna otra técnica de transferencia para expresar el significado de la unidad, perdiéndose, generalmente, las connotaciones correspondientes" (Corpas 2003, cap. X).

Corpus

El corpus que detallamos a continuación abarca ciento cuatro expresiones[1] con términos del área de la automoción.

En primer lugar, encontramos veinticuatro expresiones[2] que tienen equivalencia perfecta: *abrir la puerta a algo/alguien*: a deschide porțile; a da cale liberă; a da ocazie; a lăsa deschisă o posibilitate/o portiță; *apretar el cinturón*: a fi la strâmtoare; a strânge cureaua; *arrojar/echar/tirar algo por la ventana*: a arunca în vânt/pe fereastră; a arunca banii pe fereastră/geam; a cheltui cu nemiluita; *cerrársele a alguien las puertas*: a i se închide toate ușile; a nu avea nicio șansă; a avea toate ușile/porțile/drumurile/căile închise; *coger la marcha de algo*: a prinde mișcarea unui lucru; *coger entre puertas a*

[1] No pretendemos que la lista sea exhaustiva.

[2] Seleccionamos las unidades fraseológicas de los diccionarios indicados en la bibliografía y los escribimos alfabéticamente.

alguien: a strânge cu ușa; *conducir como un loco*: a conduce ca un nebun; *dar/hacer marcha atrás*: a da înapoi; *de puerta en puerta*: cerșind din poartă în poartă; bătând pe la toate ușile; umblând cu sărut mâna; *de puertas (para) adentro*: în spatele ușilor închise; între patru pereți; *de puertas (para) afuera*: privit din afară; în public; *echar las puertas abajo*: a bate tare la ușă; a dărâma porțile; *enseñarle/mostrarle/señalarle a alguien la puerta*: a-i arăta cuiva ușa/ieșirea; a da afară; *forzar la puerta abierta*: a forta ușile deschise; *franquearle las puertas a alguien*: a deschide casa/ușile cuiva; *ir algo sobre ruedas*: a merge de minune; a merge ca pe roate; a merge șnur; *ir de puerta en puerta*: a umbla din poartă în poartă/din casă în casă; a cerși din poartă în poartă; *llamar a la(s) puerta(s) de alguien*: a bate la ușa cuiva; a cere ajutorul cuiva; *no haber inventado alguien la rueda*: a nu inventa roata; *pegársele a alguien el asiento*: a se lipi de scaun; *rompérsele a uno el coche*: a i se strica mașina; *ser la quinta rueda del carro*: a fi a cincea roată la căruță; *tener todas las puertas abiertas*: a avea toate ușile deschise; a i se deschide toate ușile; *tirar la puerta*: a trânti/a izbi/a bufni/a repezi ușa (după el/ea).

En segundo lugar, existe equivalencia parcial en las siguientes treinta unidades fraseológicas: *a las puertas de*: în pragul; *a puerta cerrada*: în mod confidențial; în secret; *acelerar el paso*: a o lua la picior; *agarrotársele el motor*: a se gripa motorul; *calentar alguien el asiento*: a ocupa un scaun; *cerrar la puerta*: a face imposibil un lucru; a pune piedici; a închide calea; *clavar la rueda de la fortuna*: a nu lăsa să-i scape norocul din mână; *coger alguien la puerta*: a ieși cu tot cu ușă; a pleca/a ieși ca o fortună/val-vârtej; *con freno y cabezón*: încăpățânat ca un măgar; *dar a alguien con la puerta en la cara/boca/las narices/los hocicos/los ojos*: a trânti/închide cuiva ușa în nas; *Donde una puerta se cierra, otra se abre*: Unde se închide o ușă, se deschide alta.; Unde se încuie o poartă, se descuie alta.; *echarle un cable a alguien*: a da/întinde o mână de ajutor; a pune umărul; a-i arunca un colac de salvare; *en puerta*: la deschidere; *encontrarse con la puerta cerrada*: a nu găsi pe nimeni acasă; *entrar/salir por la puerta grande*: a intra/pleca pe ușa din față; *entrarse por las puertas de alguien*: a da buzna în casa cuiva; a veni nechemat; a se băga pe sub pielea cuiva; *entrársele a alguien por las puertas alguien/algo*: a se pomeni cu cineva/ceva în casă; a se întâmpla ceva neașteptat; *estar a las puertas de la muerte*: a fi la un pas de moarte; a fi cu un picior în groapă; a fi pe ducă; a i se apropia ceasul; *estar algo en puertas*: a bate la ușă; *estar/llamar a las puertas*: a fi foarte aproape; a bate la ușă; a urma să se întâmple ceva; *faltarle una rueda*: a-i lipsi o doagă; *hacer el puerta a puerta*: a umbla din poartă în poartă/din ușă în ușă; *pasar el arco de la puerta*: a trece pragul casei; *pegársele a alguien el asiento*: a fi/a rămâne lipit de scaun; a rămâne țintit locului/pe loc/în loc; a rămâne/a sta încremenit/înțepenit; a face o vizită lungă/armenească; *pisar el pedal*: a apăsa accelerația; a-i da bătaie; *poner a alguien en la puerta de la calle*: a arunca în stradă pe cineva; a lăsa fără casă; a da afară din serviciu pe cineva; a lăsa fără slujbă; a lăsa pe drumuri; *poner en marcha*: a pune pe picioare/roate; *poner freno a*: a pune în frâu; *recorrer el mundo a golpe de pedal*: a străbate lumea pe bicicleta; *tocar techo*: a ajunge la maximum; a atinge apogeul.

En tercer lugar, no existe equivalencia en el caso de las cincuenta expresiones que incluimos en lo sucesivo: *a cada puerta su llave*: Cum e sacul e și peticul.; Cum e nașul e și final.; Și-a găsit tigva dopul.; ¡*A (la) otra/esotra puerta!*: Fugi de-aici!; Nu fi cap pătrat!; Vorbește mai tare!; Sunt tare fudul de ureche!; *A otra puerta, que esta no se abre*: Pleacă de aici!; Găsește-ți alt fraier!; *a remolque de alguien*: vrând-nevrând; cu forța; cu lațul; *chocar esos/los cinco*: a bate palma; *chupar alguien rueda*: a trage foloase; *coger/tomar la puerta*: a o lua/a pleca din loc; a porni la drum; a o întinde; a trage ușa după el; *conducirse como es debido*: a se purta cum trebuie; *correr sin freno*: a o apuca pe o cale greșită; a se destrăbăla; a-și face de cap; *cruzársele a alguien un cable/los cables en la cabeza*: a avea un lapsus; a fi distrat; a fi cu gândul aiurea/în altă parte; *deshacer la rueda*: a-și pune țărână în cap; *detrás de la puerta*: la orice colț; peste tot; la tot pasul; *¡Echa el freno!*: Tacă-ți fleanca!; *echar coche*: a ține trăsura; *echar las puertas abajo*: a striga din toate puterile; *echar los faros*: a se gini; a se uita; *en batería*: unul lângă altul; *en el coche de San Francisco; en el coche de San Fernando (un ratico a pie y otro caminando)*: pe jos; cu piciorul; apostolește; per pedes; *entre bastidores*: în privat; în culise; *escupir en rueda*: a se băga în vorbă ca musca-n lapte; *estar asomado a buenas ventanas*: a avea mari perpective; *estar de/quedarse de/hacer asiento*: a prinde rădăcini; *estar en puertas*: a fi pe primul loc; *estar/quedarse alguien en el chasis*: a ajunge/a fi/a rămâne doar piele și os; a fi slab de-i poți număra coastele; a ajunge/a fi/a rămâne un țăr; *fuera de puertas*: în afara localității; *hacer batería*: a ciomăgi; *hacer la rueda a alguien*: a se da bine pe lângă cineva; *Hay en puertas*: Avem în perspectivă.; *meter a alguien en freno*: a pune pe cineva la locul lui; *morder/tascar el freno*: a mușca zăbala; a înghiți amarul/amărăciunea; a scrâșni din dinți; *no calentar el asiento*: a nu face mulți purici; *no pararse en barras*: a nu da înapoi de la nimic; *no pararse los coches de dos o más personas*: a nu se înțelege bine două sau mai multe persoane; a nu se prea avea la inimă; a nu se înghiți unul pe altul; *orillar el coche*: a trage mașina pe dreapta; *patinarle el embrague*: a-i umbla mintea cu sorcova; a o lua razna; a-i fila o lampă; *persona de mucho asiento*: om așezat/cu scaun la cap; *ponerle alguien puertas al campo*: a încerca să îngrădești/oprești vântul; a nu putea pune opreliști; a prinde apa în ciur; *por puertas*: *în sărăcie lucie; în mizerie; în/la sapă de lemn; ca vai de el/lume; Puerta abierta al santo tienta*: Prilejul face hoțul.; *puerta trasera*: anus; *quedarse por puertas*: a fi sărac lipit pământului; a trăi din mila publică; *resbalarle a alguien algo*: a lăsa indiferent/rece ceva pe cineva; *salir alguien por la puerta grande*: a repurta un mare succes; a da lovitura; *salir por la puerta de los carros/perros*: a o șterge englezește; a se face nevăzut; a-și lua tălpășița; a ieși pe ușa din dos; a fi dat afară; a fi aruncat în stradă; *tener marcha*: a fi plin de vervă/viață; *tener palanca en algo*: a avea multă trecere/influență; *tirar a ventana conocida/señalada*: a bate șaua să priceapă iapa; *tirar del freno a alguien*: a ține în frâu; *traer en rueda*: a pune la treabă; a împărți sarcini; *trocar los frenos*: a încurca borcanele.

Los elementos que integran las unidades fraseológicas son fijos y, además, su significado no se puede extraer de cada uno de sus componentes, ni de las reglas

gramaticales que rigen su combinación (Corpas 1996, 26-27). En lo que concierne la estructura de las expresiones analizadas, las podemos clasificar del siguiente modo:

a. enunciados fraseológicos: a cada puerta su llave; Puerta abierta al santo tienta, etc.

b. locuciones nominales: puerta trasera; persona de mucho asiento, etc.

c. locuciones prepositivas: detrás de la puerta; fuera de puertas, etc.

d. locuciones verbales: verbo + sustantivo (sujeto) + complementos: no pararse los coches de dos personas, etc.; verbo + pronombre indefinido (sujeto) + sustantivo (complemento directo): no haber inventado alguien la rueda, chupar alguien rueda, etc.; verbo + complementos introducidos por varias preposiciones: estar asomado a buenas ventanas, encontrarse con la puerta cerrada, ir de puerta en puerta, no pararse en barras, etc.; verbo copulativo + atributo + complementos: ser la quinta rueda del carro, etc.; verbo + sustantivo (complemento directo) + complementos: forzar la puerta abierta, echar las puertas abajo, clavar la rueda de la fortuna, recorrer el mundo a golpe de pedal, dar marcha atrás, tener palanca en algo, etc.; verbo + sustantivo + preposición: poner freno a, etc.; verbo + sustantivo (complemento directo) + pronombre indefinido (complemento indirecto): abrir la puerta a algo/alguien, echarle un cable a alguien, etc.; verbo + sustantivo (complemento directo): faltarle una rueda, no calentar el asiento, tocar techo, etc.; verbo + pronombre indefinido (complemento indirecto) + sustantivo (complemento directo): cerrársele a alguien las puertas, etc.; verbo + pronombre indefinido (complemento indirecto) + sustantivo (complemento directo) + complementos: cruzársele a alguien un cable en la cabeza, etc.; verbo + pronombre indefinido (complemento indirecto) + complementos: dar a alguien con la puerta en la cara, etc.; verbo + pronombre indefinido (complemento indirecto) + complementos + pronombre indefinido (sujeto): entrársele a alguien por las puertas alguien/algo, etc.; verbo + pronombre indefinido (sujeto) + complementos: meter a alguien en freno, etc.; verbo + pronombre indefinido (complemento indirecto) + pronombre indefinido (complemento directo): resbalarle a alguien algo, etc.; verbo + pronombre demostrativo/numeral (sujeto): chocar esos / los cinco, etc.; verbo + pronombre indefinido (sujeto) + sustantivo (complemento directo): calentar alguien el asiento, etc.; verbo + pronombre indefinido (complemento directo) + complementos: arrojar algo por la ventana, etc.; verbo + pronombre indefinido (sujeto) + complementos: salir alguien por la puerta grande, ir algo sobre ruedas, etc.; verbo + pronombre indefinido (sujeto) + sustantivo (complemento directo) + complementos: ponerle alguien puertas al campo, etc.

Conclusiones

Localizamos unidades fraseológicas con las siguientes partes del coche: freno, motor, pedal, cable, embrague, bastidor, chasis, rueda, batería, ventana, asiento, cinturón, marcha, palanca, remolque, puerta. En lo que concierne los movimientos del automóvil, recogimos expresiones con los verbos: conducir, chocar, resbalar, pararse.

Los componentes de las expresiones y el significado son idénticos en el primer grupo, que es el menos numeroso (*abrir la puerta a algo/alguien*: a deschide porțile; a da cale liberă; a da ocazie; a lăsa deschisă o posibilitate/o portiță; *ir algo sobre ruedas*: a merge de minune; a merge ca pe roate; a merge șnur); en el segundo, los elementos difieren en cierta medida y el significado es parecido (*echarle un cable a alguien*: a da/întinde o mână de ajutor; a pune umărul; a-i arunca un colac de salvare; *faltarle una rueda*: a-i lipsi o doagă); en lo relativo a la última categoría, que es la más amplia, tanto los elementos como el sentido difieren completamente (*patinarle el embrague*: a-i umbla mintea cu sorcova; a o lua razna; a-i fila o lampă; *traer en rueda*: a pune la treabă; a împărți sarcini).

Referencias bibliográficas

Baker, Mona. 2001. *In other words: a coursebook on translation*. London-New York: Routledge.

Calciu, A., Samharadze, Z. 2005. *Dicționar spaniol-român*. București: Editura Univers Encicopedic.

Corpas Pastor, Gloria. 1996. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

Corpas Pastor, Gloria. 2003. *Diez años de investigación en fraseología: Análisis sintáctico-semántico, contrastivos y traductológicos.* Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.

Neagu, V., Necheș, M. G., Șandru Mehedinți, T., Albu, M. M. 2008. *Dicționar frazeologic spaniol-român.* București: Editura Univers Enciclopedic.

Pisot, R., Mahalu, L., Teodorovici, C. 2002. *Dicționar spaniol-român de expresii și locuțiuni*. Iași: Editura Polirom.

Real Academia Española. 1992. *Diccionario de la Lengua Española*. 2 tomos. 21ª edición. Madrid: Espasa Calpe.

Varela, F., Kubarth, H. 1994. *Diccionario fraseológico del español moderno.* Madrid: Gredos.

Olivia N. PETRESCU
(Universidad "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca)

Confluencias románico-balcánicas en la literatura oral rumana

Abstract: (*Romanic-Balkan Confluences in Romanian Oral Literature*) Within the territory delimited by the Carpathians, the Danube and the ancient *Pontus Euxin*, there is nowadays Romania, a country whose linguistic roots go back to vulgar Latin, although, due to its geographical and political location, they have been impregnated by Balkan influences. In this context and counting on a double cultural specificity, both of Byzantine and Roman origin, the totality of creations, fruit of the wisdom of the people, has highlighted such confluence. We start from the idea that both cultural mythology and oral literature, as a significant part of folkloric creation, have represented the characteristics that shaped the spirit of national and regional identity. In this way, Romanian oral literature, both oral and eclectic, has revealed a spirituality which generously exceeds the frontiers. Therefore, the present paper does not aim at an exhaustive analysis of the motives and themes of the Romanian culture, but, rather to approach the specific Romanian culture from the perspective of the Romanic-Balkan confluences. Among them, we will emphasize the fragile geographical location between the West and the East, the Roman and Byzantine cultural heritage and the importance of the binomial history and religion for certain forms of modern Romanian literary thought.

Keywords: *Romanic, Balkan, Oral Literature, myth, anthropocentrism*

Resumen: Dentro del territorio delimitado por los Cárpatos, el Danubio y el antiguo *Pontus Euxin* se halla hoy en día Rumanía, país cuyo arraigo lingüístico se remonta al latín vulgar, aunque, debido a la ubicación geográfica y política, se ha visto impregnado por influencias balcánicas. En este contexto y contando con una doble especificidad cultural, tanto de proveniencia bizantina como románica, la totalidad de creaciones, fruto de la sabiduría del pueblo, ha venido manifestándose bajo tal confluencia. Partimos de la idea de que tanto la mitología cultural, como la literatura oral, en su calidad de parte significativa de la creación folclórica, han sabido expresar las características del espíritu de la identidad nacional y regional. De esta manera, a veces castiza, y otras veces, ecléctica, la literatura oral rumana ha revelado una espiritualidad que superó con generosidad las fronteras naturales. Por tanto, el presente trabajo no se plantea un análisis exhaustivo de los motivos y temas representativos de la cultura rumana, sino, más bien aproximarse a lo específico rumano desde la perspectiva de las confluencias románico-balcánicas. Entre ellas, haremos hincapié en la frágil ubicación geográfica entre Occidente y Oriente, en la herencia cultural románica y bizantina y en la importancia del binomio historia y religión para ciertas formas de pensamiento literario rumano moderno.

Palabras clave: *Románico, balcánico, literatura oral, mito, antropocentrismo*

1. Geografía cultural rumana y cultura popular

Dentro del territorio delimitado por los Cárpatos, el Danubio y el antiguo *Pontus Euxin* se halla hoy en día Rumanía, país cuyo arraigo lingüístico se remonta al latín

vulgar, mientras que, históricamente, se ha visto afectado más por aspectos balcánicos[1]. Así, contando con una doble especificidad cultural, tanto de proveniencia *bizantina* como *románica*, la totalidad de creaciones, fruto de la sabiduría del pueblo, ha destacado esta rica confluencia, mostrando la índole ecléctica de las manifestaciones culturales que revelaron una espiritualidad que superó las fronteras geográfico-políticas.

Ante todo, cabe mencionar que la influencia románica ya estaba bien consolidada en la época de formación del pueblo rumano. El término *romanización* sugiere, tal como observaba se mencionaba (Armbruster 1993, 12-13), un abanico de factores: la descendencia rumana directa de la mezcla entre colonizadores y autóctonos en la antigua provincia Dacia, conquistada por el emperador Trajano; la pervivencia del elemento románico en la misma región abandonada por el emperador Aureliano (año 271) ante las migraciones bárbaras; la latinidad del idioma que se estaba cuajando entre los siglos III-VII; el hecho de que en las crónicas de la época la primera referencia al pueblo rumano aparece bajo el término medieval *valachus*[2], designando la esencia románica en unas costumbres y ritos ya acuñados como *rumanos* a finales del siglo IX. De hecho, el nuevo pueblo, el único románico de toda la parte oriental del territorio imperial romano, será el pueblo rumano que gozará de muchas certificaciones de su origen, aunque separado por la isla romana del Oriente a causa de los muy debatidos eventos del año 1000[3].

[1] Nos referimos al espacio sur-eslavo y al papel que desempeñaron en la cultura rumana los pueblos eslavos, otomano y griego (n.n.).

[2] El origen de la palabra *vlah* se remonta el nombre de una tribu celta (*volcae*) recordado por Caesar en *De bello Gallico*, II, 24; VII, 7 y 64; luego el término pasó a los alemanes, designando el en alemán antiguo a los vecinos del sur y del oeste (walh significa romano y gálico romanizado); más adelante ocurre una restricción del uso, refiriéndose en alemán sólo a los habitantes de la Pen. Itálica (Wälscher) sin que el sentido general se perdiese por completo en ninguna de las lenguas germánicas (Waliser, Wales, etc, según consta en Leo Weisberger.1953. *Walhisk. Die geschichtliche Leistung des Wortes Welsch* en *Deutsch als Volksname, Ursprung und Bedeutung,* Darmstadt). Resulta que con los conocimientos sobre el mundo románico y como resultado de los contactos existentes por el siglo IX, los alemanes transmitieron a la vez a los eslavos t el término que se había aclimatado en su habla. Por consiguiente, la palabra *vlah* significa extranjero, es decir, un no eslavo de lengua románica, y conoce variantes específicas desde el punto de vista étnico: *valachus* para el pueblo rumano; los polacos llaman a los rumanos *walaszy* y a los italianos *wlochi*; mientras que, en húngaro, los rumanos se denominan *oláhok* y los italianos *olaszok*. Siguiendo este argumento, los eslavos (alguna capa intelectual) empezaron a emplear este término refiriéndose a los rumanos, y seguramente destacando algunos elementos difusos sobre el pasado rumano-dacio del pueblo rumano, adquiridos tras la lectura de los autores clásicos (de esta manera se explica por ejemplo, la presencia de "el dios Trajano" en dos escritos apócrifos medievales de los eslavos, según explica A. Vaillant (1956) *Le dieu slave Trojan* en "Prilozi za knijevnost, iezik, istorii i folklor, XXII, 3-4, p. 188-192.). Como conclusión, la esfera del término *valachus* es un puente simbólico entre dos mundos, el latino occidental y el románico alemán en primer lugar, cronológicamente hablando, que luego se convertirá en rumano. (*apud* Armbruster 1993, 20-23).

[3] Después de haber catolizado Polonia e Hungría, la Europa cristiana llegó a ser una unidad, y también un conjunto católico muy compacto del que fue excluida la Europa oriental ortodoxa; dicha unidad se mostró más fuerte que la general cristiana, la última siendo más bien simbólica que efectiva, *apud* G. Baraclough.1951. *Die Einheit Europas im Mittelalter* en "Die Welt als Geschichte", XI, 2, pp. 97-109.

Sin embargo, a pesar de que las primeras *expressis verbis* se refieren a la población rumana situada al sur del Danubio, interpretamos este hecho debido más bien a las situaciones políticas diferentes, lo que no niega de manera alguna a las comunidades rumanas situadas al norte del gran río. En este sentido, mientras la población rumana del norte logró asimilar, en gran mayoría, a los eslavos de este espacio, los rumanos del sur del Danubio fueron asimilados a su vez. En realidad, no se trata de una transferencia de población, sino de una asimilación recíproca *a lo largo de un proceso que se extiende por más siglos y acaba apenas en el siglo XIII* (Panaitescu 1969, 121 y otros)[1].

Sin adentrarnos en muchos detalles históricos, añadimos que, a partir de esa época, es decir desde finales del siglo XIII y comienzos del XIV, la conciencia cárpato-danubiana se forja en un marco político propio, el de los estados feudales (Valaquia y Moldavia), pero cuya preocupación de lucha contra el Imperio otomano llega a ser enteramente solidaria y común con los demás pueblos balcánicos. Luego, en el siglo XVI se consolida la pertenencia románica del pueblo rumano, teniendo lugar la primera unificación de los estados feudales en 1600 y, asimismo, la afirmación de la lengua rumana escrita. En cambio, el siglo XVII representa su máximo desarrollo gracias a la labor de los cronistas y los historiógrafos alemanes que reanudan la idea de romanización en el contexto de la politización del mismo concepto de pertenencia. De todas maneras, en los siglos posteriores, aunque por el territorio rumano ya se instaura la dominación extranjera (sea austro-habsbúrgica, sea turca o rusa), la emancipación nacional, política y social sigue en alza debido al esfuerzo cultural continuo de preservar las raíces de la identidad.

Dada la situación histórica, por supuesto que ha habido más influencias e interferencias externas, entre los cuales destacamos la austro-húngara en Transilvania y la eslava en Moldavia y Valaquia (balcánica, en nuestra opinión y terminología, comprendiendo también la parte turca y griega). No nos proponemos una definición rígida y absoluta de las tradiciones populares rumanas, por eso, evidenciamos lo específico rumano para analizar después el campo de las confluencias como: la ubicación geográfica entre el Occidente y el Oriente, el equilibrio inestable a nivel espiritual, la herencia bizantina desaparecida en 1453, pero reanudada en la lucha contra los otomanos, la conjunción entre historia y la religión ortodoxa, cierta *forma mentis* al compás con la Europa moderna.

Al hablar de la especificidad de cualquier área geográfica en concreto, Rumanía en la Unesco quedó registrada con tres palabras: *dor* (añoranza, nostalgia), *doină* (canción folclórica elegíaca, triste y de lamento, endecha popular) y *colind* (villancico), conceptos que logran definir la especificidad espiritual del pueblo entre las demás naciones del mundo. Además, se conoce a ciencia cierta que la interpretación y valorización de las manifestaciones pertenecientes a la cultura popular surgieron en el Renacimiento, gracias al interés para el pueblo manifestado por los cronistas,

[1] V. también E. Lozovan, *Byzance et la Romanité scythique* en Fr. Altheim. 1960. *Geschichte der Hunnen*, II, Berlin, pp. 197-224 e Ibid., *Romains et barbares sur le Moyen-Danube* , pp. 225-244.

conjugado con el descubrimiento de las culturas primitivas tan diferentes en comparación con las europeas. Luego, ese afán investigador se agudiza a lo largo del Romanticismo y adquiere un papel importante en el pensamiento contemporáneo, cuando se han creado formas institucionalizadas. Desde la propuesta con respecto al uso de la palabra *folklore*, como sabiduría del pueblo, formulada por el arqueólogo inglés William J. Thomas en la revista *Atheneum* del 22 agosto de 1846, hasta hoy en día, la literatura oral ha despertado tanto entusiasmo como interés científico, debido a su *lado poético*[1], a su *ingenuidad y gracia* y a su valor intrínseco, *etno-histórico y artístico*[2]*,* consagrado a finales del siglo XVIII.

En Rumanía, el esmero por los archivos vivos de la cultura oral, especialmente por la literatura, aparece en el período de los cronistas del siglo XVII, en su intento de mostrar y reconstruir un pasado histórico y asentar las bases de una identidad nacional.

Ion Neculce es el primero en elaborar un prefacio a sus *Crónicas de Moldavia (Letopiseţ)* (1662-1743), añadiendo cuarenta y dos leyendas de las variadas fuentes "unas palabras escogidas y escuchadas a viva voz, por hombres viejos", resumiendo ciertas tradiciones y cuentos emblemáticos para la poesía rumana moderna.

Otro cronista de primera talla, al mismo tiempo vaivoda de Moldavia, Dimitrie Cantemir, en su obra *Descriptio Moldaviae* (1714 - 1716), escrita en latín, introduce explicaciones acerca de las costumbres, las supersticiones, la etnografía y folclore de su gran principado, siendo a la vez el primer rumano elegido por la Academia de Berlín en 1714. Como curiosidad, la última parte de su trabajo guarda informaciones sobre *el habla de los moldavos* y las palabras en uso, primero en latín, luego de inspiración eslava. De hecho, toda su obra está bajo el aliento humanista del Renacimiento y del pensamiento avanzado de Rusia, sometiendo a juicio unos de los más importantes problemas de Moldavia en los albores del siglo XVIII.

Pero el papel esencial lo desempeña la generación revolucionaria de 1848, sobre todo el escritor culto Vasile Alecsandri al que se le debe la primera colección de poesía popular en 1852: *Poezii populare. Balade (cântice bătrâneşti) adunate şi îndreptate*. A su lado se merecen la misma apreciación Ion Heliade Rădulescu, por la interpretación de del mito del Volador (*Zburătorul*); Anton Pann, por haber logrado la integración de la literatura oral entre las fuentes valiosas de inspiración de varios autores de la época moderna; Gheorghe Asachi, por editar la primera revista en lengua rumana en Moldavia; el histórico Nicolae Bălcescu, por la evocación del personaje legendario para la unificación de los principados rumanos, Mihai Viteazul; asimismo, Alecu Russo, el cual llevó a cabo en 1855 una síntesis de la literatura oral, en una visión más profunda, como documento histórico y espiritual inacabable, que sigue nutriendo la creación culta.

[1] Gimbattista Vico considera que cada pueblo pasa en su desarrollo espiritual por una fase medio salvaje, pero sumamente poética que representa el origen de la metáfora.

[2] Término acuñado por Herder, J. G. 1778 – 1779 en Colecciones *Volkslieder y Stimmen der Völker in Liedern.*

2. Mitología rumana popular. Temas y motivos

De una simple interpretación del origen del mundo hasta los grandes acontecimientos de la humanidad, el mito ha representado la expresión de la contemplación mística, de la narrativa hasta llegar a ser metalenguaje, (re)creándose por rituales que dejan ver misterios con o sin fundamento lógico, tal como señalaba Lucian Blaga, enfatizando su rasgo revelador que lleva el sello permanente de una determinación estilística. Al mismo tiempo, el mito en literatura ha sobrevivido gracias a las numerosas transformaciones, desacralizaciones, remitizaciones y fusiones con el lenguaje cultural y con el folclore. En concreto, el mito desvela la necesidad humana de recuperar un mundo imaginario y maravilloso como albergue potencial de sus sueños y soledades, otras veces, como respuesta sobre la vida y muerte, más allá de los significados lógicos, racionales.

Además, en toda historia de la humanidad el mito desempeña una función cosmogónica, en su múltiple calidad de caldo de cultivo para el pensamiento popular, filosofía, literatura oral y la existencia misma. Los hechos descritos van adquiriendo significación mítica, significando permanencia e unicidad irrepetible, de ahí surgen los conceptos de tiempo y espacio mítico. Los personajes también pueden adquirir rasgos míticos, con poderes sobrenaturales y con rasgos simbólicos (*Făt-Frumos* es el galán o el Príncipe Azul, *Ileana Cosânzeana* es la Bella Durmiente o la Princesa; *Muma Pădurii* es la madre de la tierra; *Zmeul* llega a ser el Ogro; *Zburătorul* es el Volador etc.). En general, tales arquetipos expresan un modelo de moralidad y una actitud perenne que simboliza lo específico de la espiritualidad rumana, a pesar de su trascendencia nacional.

Al indagar sobre las características de cualquier literatura oral, se observa que la mayoría de ellas son universales, tales como el carácter oral, colectivo, anónimo, expresivo[1], sincrético, mientras que los demás rasgos peculiares restan en el espíritu tradicional, nacional o regional. De todas maneras, casi todos los rasgos de las manifestaciones folclóricas conviven armoniosamente. El argumento al respecto lo demuestra fácilmente un tipo de poesía (*doina, balada*) que suele cantarse o recitarse al compás del baile (*strigăturile*, parecidas a la *copla*); también los villancicos se cantan, y a menudo están acompañados por una función teatral en la que el vestuario, los trajes, objetos e instrumentos tradicionales tienen una significación exacta; aquí incluiríamos también las formulas de innovación o curativas (conjuros, hechizos, dichos curativos, maldiciones) que suponen tanto un texto, como un ritual, cuyos gestos adquieren valor mágico-mítico etc.

Sintetizando los principales temas de la literatura oral rumana, hemos destacado los siguientes motivos, los primeros dos siendo el objeto de nuestro análisis central: la comunión entre la gente y la naturaleza –trashumancia, testamento, alegoría vida-muerte (balada *Mioriţa*)–; el sacrificio por la creación –las murallas desiertas, el derrumbe de los muros, la mujer tapiada, el motivo de Ícaro (balada del Monasterio de

[1] Se dirige a la sensibilidad del oyente (n.n.).

Argeş)–; el amor –motivo de adoración, orgullo, lamento, maldición (*doina*) –; la lucha entre el Bien y el Mal –el triunfo del primero en los cuentos de hadas e historias populares–; la añoranza –sentimiento complejo que expresa amor, dolor, queja, esperanza (*dorul*)–; el lamento –la endecha (*bocetul*) expresada sobre todo en las canciones populares–; el alejamiento y el desarraigo; la rebeldía contra la sociedad, suerte, moralidad –a veces rebeldía justiciera o bandolerismo (*haiducia*)– y la irreversibilidad del tiempo[1]. De hecho, los temas son, sea de algún interés primordial para la sociedad, sea confeccionados a propósito, representando verdades universales versus realidades mágico-religiosas[2] o verdades míticas-psicológicas[3]. El tema del *cronótopo***,** en este sentido, es omnipresente, y los estados anímicos inducidos son muy variados: desde la índole humorística, inspirativa, educativa, romántica hasta sentimientos trágicos, de pánico, miedo, encontramos una suma variedad de contenidos y formas[4].

3. Mitología popular rumana

En la concepción de Mircea Eliade, el mito ya no es considerado una ficción, sino todo lo contrario, una historia verdadera, sagrada y digna de ser revelada como modelo ejemplar para cualquier tradición. Justamente por ello, hemos esbozado nuestro análisis a partir de los cuatro mitos esenciales de la literatura popular rumana, clasificados así por el historiador y crítico literario George Călinescu, en su *Historia de la literatura rumana desde los orígenes hasta el presente* del año 1941. Éstos serían los siguientes: el mito del *Maestro Manole* (también denominado *Monasterio de Argeş*) o del sacrificio por la creación; el mito de *Mioriţa* o el de la trashumancia y la alegoría vida-muerte; el mito de *Zburătorul* o del demonio volador que provoca el enamoramiento en las adolescentes –interpretado como mito erótico que causa en las adolescentes un aflicción de amor totalmente desconocida, derrochando una fuerte emoción espiritual, hasta cierto punto relacionado con el mito de Drácula–; y respectivamente, el mito de la génesis étnica del pueblo rumano, representado por la leyenda de *Traian şi Dochia* –considerado ser el mito fundador del pueblo rumano, ya que narra un episodio clave de la conquista romana de Dacia por el emperador Trajano y su enamoramiento de la hija del rey dacio, Doquia–. En lo que nos concierne, nos

[1] Es un tema filosófico destacado en las *doinas* y *baladas* populares, que de hecho fue retomado por los mayores poetas de Rumanía: Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Nichita Stănescu (n.n.).

[2] Tal como James Frazer evidenció a finales del siglo XIX en *The Golden Bough*: *a Study in Magic and Religion*.

[3] Según la manera descrita a mediados del siglo XX por Joseph Campbell en *The Hero With a Thousand Faces*.

[4] En cuanto a las variedades y géneros bajo cuyas formas se vislumbran los temas y motivos, afirmamos que son incontables, pero coinciden con las creaciones de otras etnias, tanto en lo que concierne la forma, como el contenido: la poesía de costumbres, de ritos de pasaje, la poesía de los desencantos, la creación lírica en versos, la copla/el grito, la creación épica en versos (balada popular, fantástica, guerrera, pastoral, familiar), la creación épica en prosa (el cuento de hadas, la leyenda, la anécdota, el chiste, la broma), las canciones de cuna y las leyendas urbanas (n.n.).

detenemos en los primeros dos, siendo también los más representativos desde nuestro punto de vista.

3.1. *Mioriţa* – metafísica de la muerte y mito del antropocentrismo rumano

En la historia de la exégesis de la balada *Mioriţa* han resaltado diferentes direcciones de investigación, destinadas a aclarar y a descubrir la génesis, es decir la secuencia espacio-temporal y el medio social en que había aparecido y había desarrollado el enigmático cuento del pastor[1] apreciado como definitorio para el espacio rumano.

El lugar mismo de la acción remite al *topos* de *locus amoenus*, la balada basándose en la historia de la trashumancia como telón de fondo. Tres pastores, uno húngaro, uno de Vrancea y uno de Moldavia bajan en el valle, cada uno con su rebaño de ovejas. La intriga se trama cuando los primeros dos deciden matar al pastor moldavo para robarle el rebaño, porque es el más trabajador y rico. Una oveja mágica, lamada *Mioriţa*, es decir la corderita, le advierte al pastor moldavo de los planes de sus compañeros. Éste le contesta serenamente que en el caso de que falleciera, quiere ser enterrado junto con sus flautas, en el redil de sus ovejas. Si sus ovejas empezaran a llorar por él, la ovejita debería consolarlas diciendo que él se había casado con una princesa hermosa, y tuvo una boda con todos los elementos de la Naturaleza y que cayó una estrella. Sin embargo, si la corderita mágica se encontrase con la madre del pastor, no debería hablarle de éste rito de pasaje que su madre comprendería, sino que se había casado con una princesa y que viven en una "ventana hacia el edén".

Observamos que la estructura lleva en sí un marco épico, sumando un desenlace de episodios como: la ovejita milagrosa, el testamento del pastor, la alegoría muerte-boda y la primera apoteosis del pastor, la escena de la vieja madre, la alegoría muerte-vida y la segunda apoteosis del pastor. Lo que resulta sumamente valioso no es la semántica propiamente dicha del texto, sino los contextos culturales, estéticos, sociales y filosóficos planteados, analizados desde varias perspectivas. He aquí las más importantes:

3.1.1. Dirección trágica**.** El primer enfoque que se le aplicó pertenece a los escritores Dan Botta y Lucian Blaga y propone como clave de interpretación la resignación ante la muerte, actitud de supuesto origen tracio, mientras que la nostalgia a la muerte sería una característica del espíritu rumano, de ahí que el fenómeno denominado *mioritismo* generaría, en la visión de los críticos arriba mencionados, una balada ontológica-fatalista, bastante reductora como sentido existencial.

3.1.2. Dirección etnográfica. Ion Muşlea y Constantin Brăiloiu hacen referencia en su hermenéutica a los ritos de pacificación de los jóvenes muertos, a los que se les celebraba una boda póstuma, existiendo la creencia de que los vivos se protegen contra el muerto por ese rito y las correspondientes costumbres de entierro. Según esa visión,

[1] De hecho, la balada es considerada como la poesía popular nacional de los rumanos, difundida por toda Rumanía y sus versiones sobrepasan el número de dos mil versiones. La versión que habíamos analizado fue encontrada en 1850 por el poeta Vasile Alecsandri en la región de *Vrancea.*

la balada se convierte en una historia fantasmal que induce miedo y restringe su marco de aplicación a las leyendas sin ritualizar.

3.1.3. Dirección metafísica. Al analizar la creación oral de *Mioriţa*, Mircea Eliade insiste en la transfiguración simbólica de un destino trágico que no se puede superar y en la necesidad de redención espiritual de lo absurdo existencial. El filósofo interpreta y convierte la mala suerte del destino en un misterio de boda milagrosa y feérica, que, al final, le permite triunfar sobre su propio destino.

3.1.4. Al mismo tiempo, siguiendo el enfoque anterior, se podría alegar por una dirección trascendental, según la que el pastor se enfrenta con la muerte mostrando una doble actitud de resignación y a la vez fuerza, es decir valentía. Por consiguiente, el pastor traspasa el estatuto de hombre y llega a un nivel superior, convirtiéndose en héroe ejemplar para una colectividad, lo que supone el recurso literario y filosófico de *remitización*, muy utilizado en el Modernismo. En este sentido, el conflicto se establece sin duda alguna a nivel espiritual y no a nivel económico estereotipado, como invocaban otros estudios.

3.1.5. Sin embargo, en nuestra opinión, se plantearía otra interpretación apegada al modelo arcaico, inspirado en la cultura folclórica antigua que marca unos puentes interculturales muy fértiles. Desde el punto de vista de la perspectiva mitológica estamos ante un mito de la vegetación, semi-antropomorfo, al visualizar mentalmente la imagen de la boda –mediante la muerte– con la divinidad de la fertilidad, lo que se reitera en el pasaje de la madre dialogando con la corderita personificada. De hecho, la misma corderita que da el título al poema podría ser percibida como sustituta de la divinidad de la tierra, de la magia, del destino, teniendo sus correspondientes universales en la vaca Istar (Babilón), la cerda Demetris (Grecia), el águila Isis (Egipto), y varios elementos constitutivos de Venus etc. En espejo, el pastor adquiere, a su vez, atributos procedentes de otros héroes arquetípicos de todas las culturas de Zalmoxis (Dacia), Adonis (Imperio Romano), y Osiris (Egipto). Así, su muerte posible tiene un carácter iniciador, cíclico, órfico, induciendo la idea de antropomorfismo. Más aún, el pastor gana la dignidad de su verticalidad, igual que Jesucristo en el momento de la crucifixión. Además, la balada refleja la creencia del pueblo rumano en la inmortalidad (creencia cristiana, pero también una continuación de la religión de Dacia, no desaparecida totalmente después de la conversión al cristianismo, fenómeno similar al de otras creencias paganas) que se puede conseguir a través de la evolución espiritual. Resulta de aquí que la proyección ontológica humana en la cosmogonía remite inevitablemente al antropocentrismo.

3.2. El Maese Manole y lo trágico

La meditación comprendida en la literatura oral de las naciones se alinea también en esta balada balcánica a lo que Giambattista Vico (1985, 162) denominaba *la sabiduría poética de los comienzos*. Tratada en el contexto rumano bajo el término de filosofía popular, la leyenda *El Monasterio de Argeş* o el *Maestro Manole* suma también unas concepciones étnicas sobre la existencia, la divinidad, la creación y el

sacrificio por el arte más allá de la muerte. Antes de analizar las pistas de enfoque más relevantes, veamos la urdimbre de los motivos épicos correspondientes.

El príncipe autóctono Negru Vodă, en su calidad de buen cristiano, se propone levantar un monasterio en el valle del río Argeş. Pero cualquier muro edificado en la construcción se derrumba por la noche. Después de un sueño místico, al Maestro Manole se les revela la clave: emparedar en los cimientos a la primera mujer, esposa o hermana de los trabajadores que presenciara las obras. Para su desgracia, Ana, la mujer de Manole, es la primera en llegar, y el juramento colectivo se respeta a pesar de todas las adversidades de la naturaleza invocada. Cuando la construcción se finaliza, para asegurarse la unicidad y hermosura de tal edificio emblemático, el príncipe ordena que se les quiten los andamios y se lanzan todos al vacío del tejado con alas de chilla, como unos verdaderos Ícaros. En el sitio donde cae Manole, brota un manantial de agua salada.

En realidad, la leyenda refleja una creencia difundida en el folclore balcánico (Eliade 2004, 35-36)[1], según la cual la pervivencia de cualquier edificio está condicionada por una presencia viva en sus fundamentos. Intuimos que la idea parte de algunos sucesos verídicos y que se remonta a la confluencia del paganismo con cristianismo, entre el tema del sacrificio humano y el de la realización existencial sustentada en la ofrenda. Más aún, el alma rumana, puntualiza el mismo historiador de las religiones, "se reconoce en el mito del sacrificio supremo que hace durar una obra construida por la mano del hombre, sea una catedral, una patria o una choza" (Eliade 1992, 52).

Ion Taloş[2], en su amplio estudio dedicado a dicha balada, observa la extensa difusión y el alto número de variantes existentes, tanto en poesía, como en prosa –leyenda–, enfatizando el interés ocasionado por el tema y la diversidad de interpretaciones que han surgido recientemente. Veamos cuáles son las más destacadas.

3.2.1. Exégesis étnica. Es un enfoque importante expuesto por Horia Bădescu al acuñar el término de la *inmanencia de lo trágico* afirmando, en este sentido, que toda etnia sobrevive a los imperios agresores y a las épocas desfavorables mediante unos elementos claves, concepto que supone construcción y metáfora, así como el puente, la fortaleza y el edificio religioso. De hecho, la intención de edificar un monasterio obedece a la necesidad cristiana y comunitaria de establecer un punto de reverberación religiosa y de glorificar la omnipotencia de Dios. Asimismo, es un motivo más para fortalecer la devoción del pueblo y santificar un terreno nefasto, ya que el príncipe no elige cualquier lugar para su fundación, sino unos muros caídos, muy lúgubres, para rescatarlos –como si se tratara de una nueva creación[3] – de las fuerzas adversas[4].

[1] Parece que también se conoce en otras regiones europeas, así como en Asia, América y Polinesia.
[2] El autor reúne más de 280 variedades escogidas del espacio balcánico (n.n).
[3] Es la significación que otorga Mircea Eliade en la instalación de la Cruz en los territorios descubiertos por los navegantes españoles y portugueses (n.n).
[4] Que el monasterio se edifique sobre unas viejas paredes es otro detalle que puede interpretarse en una tradición del cristianismo: levantar los recintos sobre una construcción de antiguos fines religiosos. En la época de Justiniano, durante la conversión de los paganos de Asia Menor, numerosos monasterios e iglesias

3.2.2. La exégesis mítico-trágica es la que sitúa en primer plano el mito icario y la creación, entendiendo que por tapiar a una persona en la construcción se logra la conservación del equilibrio cósmico, al estilo de la tragedia antigua de Eurípides, según observan Mircea Eliade y Dumitru Carcostea. En segundo plano, observamos la oposición arquetípica entre Manole y el príncipe, y en el fondo, el coro de nueve obreros, como partes obligatorios de la trama trágica que se multiplica. Con respecto a la parte mítico-trascendental, el monasterio representaría, por lo general, al mundo cristiano que no admite tragedia en la muerte, por lo que llegaría a ser el símbolo de la creación perfecta.

3.2.3. Exégesis filosófica. Ésta refleja la opción dramática de un ser excepcional. El Maestro Manole acaba la doble tragedia, acometiendo una *catarsis,* purificándose por completo en la concepción aristotélica; mientras que la interpretación hegeliana abogaría más por una conciencia sobre sí mismo vista en alteridad, y, en este caso, Manole adquiere una culpa genética.

3.2.4. Unos estudiosos sostienen que se podría vislumbrar una exégesis amorosa que posiciona la pareja Manole–Ana como unida en la muerte, ésta siendo otra pista de reflexión.

3.2.5. La exégesis histórica tiene quizás menos importancia en nuestro análisis, pero, sin embargo, representa una proyección en el Medio Evo del Oriente balcánico europeo, sosteniendo algunos argumentos por la verdad histórica.

3.2.6. En nuestra visión, hay que proceder a una fusión de lo simbólico y dramático, optando por una combinación entre las versiones combinadas entre la segunda y la tercera variante antes mencionadas. Si Manole comete la *hibris* (trasgresión de límites) y luego logra la expiación, lo que concede aun más amplitud a su universo moral. De todas maneras, nuestro estudio apuntaría a la necesidad de abarcar comparativamente las literaturas orales de Serbia y Albania, Bulgaria, Grecia y Hungría, en las que el modelo estético de Manole se repite en muchos contextos, constituyendo series de la misma tipología, el signo diferenciador perteneciendo sólo a la calidad de lo trágico. Siguiendo nuestro planteamiento, creemos que lo fundamental de la obra no se refleja ni en la mística de la muerte ni en la dinámica de la superstición, sino en el sentimiento de la creatividad a través del mito estético que define al pueblo rumano.

*

Como **conclusión**, de las dos baladas consideradas se podría desprender la misma idea específica para el área cultural cárpato-danubiano y, generalizando, para el Sureste europeo: lo trágico cumple en los dos casos una función activa y tiene una finalidad recuperativa, fundando una tendencia balcánica común bajo la forma de recompensa estética, y convirtiendo la muerte en boda imaginaria y los espacios

fueron erigidos sobre antiguos centros de culto abandonados. La Catedral de Notre-Dame se alza sobre lo que había sido un templo romano. El Convento de Santa Catalina de Cuzco se elevaba en su primera ubicación sobre la Casa de Vírgenes del Sol, el Convento Dominicano sobre las piedras del Qorikancha incaico.

conflictivos en lugares mentales míticos. Más adelante, la dominante existencial de lo trágico encontrará formas absurdas o paródicas modernas en la narrativa culta histórica y crítica, demostrando que, en realidad, la diferencia entre oralidad y lo culto es sólo de grado y no de esencia.

Referencias bibliográficas

Armbruster, Adolf. 1993. *Romanitatea românilor, istoria unei idei*. Bucureşti: Editura Enciclopedică.
Bădescu. Horia.1991. *Meşterul Manole sau imanenţa tragicului*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.
Blaga, Lucian. 1969. *Trilogía culturii.* Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală.
Botta, Dan. 1968. *Scrieri*, vol. 4. Bucureşti: Editura pentru Literatură.
Brăiloiu, Constantin. Muşlea I. 1969. "Despre o baladă românească", în *Elogiu folclorului românesc*. Bucureşti: Editura pentru Literatură.
Brânda, Nicolae. 1991. *Mituri ale antropocentrismului românesc. Mioriţa*, I. Bucureşti: Cartea Românească.
Eliade, Mircea. 1978. *Aspecte ale mitului.* traducida al rumano por Paul G. Dinopol. Bucureşti: Univers.
Eliade, M.1992. *Românii.* Bucureşti: Meridiane.
Eliade, M. 2004. *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*. Bucureşti: Humanitas.
Muthu, Mircea. 2002. *Balcanismul literar românesc, Permanenţe literare*. vol. I., II, III. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
Muthu, M. 2002. *Balcanologie*, vol.1-2. Discobolul. Cluj: Dacia.
Panaitescu, Petre P.1969. *Introducere la istoria culturii româneşti.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică.
Taloş, Ion. 1997. *Meşterul Manole – Contribuţie la studiul unei teme de folclor european.* Bucureşti: Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională.
Vico, Giambattista.1985. *Ciencia nueva,* I. Barcelona: Orbis.

Lavinia SIMILARU
(Universidad de Craiova)

Esther y Fortunata, dos heroínas de Balzac y Galdós respectivamente, dos víctimas de la sociedad decimonónica

Abstract: (*Esther and Fortunata, Two Heroines of Balzac and Galdós, Two Victims from Nineteenth Century Society*) Esther and Fortunata, two heroines of Balzac and Galdós, two victims from nineteenth century society. The critics had always bought Galdós with Balzac, being recognized as the two illustrious represents of European realism. Furthermore, Galdós himself confessed his admiration for the French writer. Esther is the heroine of the novel "Splendeurs et misères des courtisanes", written by Balzac and Fortunata is the heroine of "Fortunata y Jacinta", written by Galdós. The two protagonists fall in love with selfish and hypocrite men who are going to give up on them when they will be useless. Lucien and Juan are unfriendly and self-possessed, they only believe in themselves y they sacrifice these two women for growing up in stature in this society. Not only Esther, but also Fortunata fall in love and become mistresses of the men who love them. Lucien and Juan preffer to get married with women who have a superior social class and they don't want to get married with these two women because they come from a low social class, even though they love the women. The two women have good feelings, but they have to prostitute because the nineteenth century society doesn't offer them the possibility of survive. The two writers don't judge their protagonists, it is better if they only feel sorry for them and show them sympathy. In this article we propose showing the attitude of the two writers well-known before the destiny of the women of his era.

Keywords: *Balzac, Galdós, realism, women, society*

Resumen: Los críticos han comparado siempre a Galdós con Balzac, reconociéndoles como dos ilustres representantes del realismo europeo. Además, Galdós mismo confesó su admiración por el escritor francés. Esther es la heroína de la novela *Splendeurs et misères des courtisanes*, escrita por Balzac y Fortunata es la heroína de *Fortunata y Jacinta*, escrita por Galdós. Las dos protagonistas se enamoran de hombres egoístas e hipócritas, que no dudan en usarlas y en abandonarlas cuando ya no las necesitan. Lucien y Juan son fríos y calculadores, piensan solamente en sí mismos y sacrifican a las dos mujeres para triunfar en la sociedad. Tanto Esther como Fortunata se enamoran y se convierten en amantes de los hombres que aman. Lucien y Juan prefieren casarse con mujeres de una clase social superior y se niegan a contraer matrimonio con las dos mujeres de clase baja, a pesar de amarlas. Las dos mujeres son dignas y de buenos sentimientos, pero se ven obligadas a prostituirse, porque la sociedad decimonónica no les ofrece otra posibilidad de sobrevivir. Los dos autores no juzgan a sus protagonistas, parecen más bien compadecerlas y sentir cierta simpatía hacia ellas. En el artículo nos proponemos desentrañar la actitud de los dos escritores preclaros ante el destino de las mujeres de su época.

Palabras clave: *Balzac, Galdós, realismo, mujer, sociedad*

I. Balzac y Galdós

Honoré de Balzac y Benito Pérez Galdós son reconocidos unánimemente como dos preclaros representantes del realismo europeo.

Las biografías del español mencionan que del viaje que hizo a París, en 1867, como periodista corresponsal enviado a la capital francesa, para para relatar la Exposición Universal, trajo en su maleta las obras de Balzac. El francés era uno de los autores que más admiraba y leía Galdós.

Angel del Río estima que Galdós fue "el verdadero creador de lo que entendemos por realismo moderno en la novela española" (Del Río 1982, 295), ya que

> fue el primero en asimilar la lección de Balzac y de Dickens, al par que supo dar sentido nuevo al retorno hacia el antiguo realismo español, apropiándose lo substancial y rehuyendo la trampa de la imitación externa… (Del Río 1982, 295).

Las *Historias de la literatura española* no dejan de precisar que Galdós es el escritor que

> se ha convertido con el tiempo en nuestro máximo novelista después de Cervantes y, con ventajas y desventajas para uno y otros, comparable a Dickens, Balzac o Dostoiewski, sus contemporáneos. (Menéndez Peláez 2005, 337).

Tanto Balzac en Francia como Galdós en España crearon un mundo ficticio, imitación fiel del mundo real, como un reflejo en el espejo. Jacques Beyrie considera a Galdós

> un creador superpotente, además de un trabajador encarnizado. Equivalente directo para España de Balzac, al que le unen vínculos decisivos, pasó su vida alimentando la ola torrencial de una producción de más de ciento diez volúmenes. (Beyrie 1995, 175).

Los dos escritores dan testimonio en sus novelas de la sociedad decimonónica, hipócrita, obsesionada por el dinero y el lujo, movida por pasiones descomunales y egoístas. *Splendeurs et misères des courtisanes* es un reflejo fiel de los intereses mezquinos ocultos debajo del centelleo engañoso de París, mientras *Fortunata y Jacinta* es una de las novelas contemporáneas en las cuales "Galdós se ocupa por primera vez del desbarajuste moral y de la falta de principios de una sociedad en formación en la que una nueva clase –la burguesía ascendente– lucha por llegar al poder político viéndose obligada a cambalachear con la anterior clase dominante, con la cual llegará […] a los acuerdos necesarios para crear un nuevo poder sociopolítico." (Blanco, Blanco Aguinada, 1994, 13).

II. Esther y Fortunata, dos víctimas de la sociedad decimonónica

II.1. Nacimiento y educación

Esther, la heroína de la novela *Splendeurs et misères des courtisanes*, escrita por Balzac, trata de suicidarse en las primeras páginas y relata ella misma su desgracia al falso sacerdote que la salva:

> Mon histoire est bien simple […]. Il y a trois mois, je vivais dans le désordre où je suis née. J'étais la dernière des créatures et la plus infâme, maintenant je suis seulement la plus malheureuse de toutes. Permettez-moi de ne rien vous raconter de ma pauvre mère, morte assassinée… (Balzac 1993, 39).

Fortunata, la heroína de *Fortunata y Jacinta*, escrita por Galdós, nace también en los bajos fondos. Juan Santa Cruz aclara que su amante es "una chica huérfana que vivía con su tía, la cual era huevera y pollera en la Cava de San Miguel." (Galdós 1992, I 205).

Las dos jóvenes son huérfanas y a menudo no tienen ni para comer. Esther confiesa: « Pendant un mois, je n'ai mangé que des pommes de terre… » (Balzac 1993, 40). Fortunata justifica su conducta de esta manera: "como no tenía ni un triste pedazo de pan que llevar a la boca, y él me lo daba, ahí tienes…" (Galdós 1992, I 694).

La precariedad y la miseria las empujan a las dos hacia la prostitución. Esther y Fortunata se prostituyen porque no tienen más remedio, la sociedad decimonónica no les ofrece alternativas. Muchas veces, a lo largo de las novelas, llegan a arrepentirse sinceramente.

Esther y Fortunata son dos mujeres humildes e incultas.

Esther relata al falso sacerdote:

> J'ai acheté cette Vierge que vous voyez ; je la priais à ma manière, vu que je ne sais point de prières ; je ne sais ni lire, ni écrire, je ne suis jamais entrée dans une église, je n'ai jamais vu le bon Dieu qu'aux processions, par curiosité. (Balzac 1993, 40).

Juan Santa Cruz considera a Fortunata "un animalito muy mono, una salvaje que no sabía leer ni escribir" (Galdós 1992, I 205). En otro lugar, el joven burgués le dice a su esposa que Fortunata "hacía que me escribieran, porque la pobrecilla no sabe." (Galdós 1992, I 415). Maximiliano, un joven farmacéutico que se casa con Fortunata, descubre que "lo esencial del saber, lo que saben los niños y los paletos, ella lo ignoraba, como lo ignoran otras mujeres de su clase y aun de clase superior." (Galdós 1992, I 481).

Las dos consiguen pulirse un poco y reciben unos rudimentos de educación, para ser dignas de los hombres que las han escogido. Esther es llevada por Jacques Collin o Carlos Herrera, el falso sacerdote, a « une maison religieuse où les jeunes filles des meilleures familles reçoivent leur éducation. » (Balzac 1993, 50), donde aprende a leer y se le imparte religión, para que se transforme en « une jeune fille accomplie, chaste,

pure, bien élevée... » (Balzac 1993, 50) y pueda estar al lado de Lucien, porque Lucien la ama y desea vivir con ella. En el capítulo *Deux amours extrêmes aux prises* de la segunda parte de la novela, el lector constata que Esther es capaz de escribirle letras muy espirituales al barón de Nucingen. Es un poco inverosímil que la enseñanza recibida durante una breve estancia en el convento haya sido tan eficaz.

A su vez, Fortunata es obligada a instruirse por la familia de Maximiliano Rubín, joven farmacéutico enamorado de ella, para poder casarse y estar a la altura del futuro marido. El que se lo propone es un sacerdote, pero en este caso un sacerdote verdadero, hermano de Maximiliano y futuro cuñado de la heroína:

> Pues es preciso que se nos someta usted a la siguiente prueba [...]. Hay en Madrid una institución religiosa de las más útiles, la cual tiene por objeto recoger a las muchachas extraviadas y convertirlas a la verdad por medio de la oración, del trabajo y del recogimiento. (Galdós 1992, I 568).

II.2. Pasiones amorosas, fuentes de desgracias

II.2.1. Esther

Desde el principio de su novela, Balzac anuncia al lector que Esther ama a Lucien. La joven está perdidamente enamorada de Lucien y, como no puede ver al poeta, se marchita en el convento, pierde todo su vigor:

> Esther était heureuse, elle se plaisait infiniment avec ses compagnes ; elle ne se sentait attaquée en aucune partie vitale, mais sa vitalité était essentiellement attaquée. Elle ne regrettait rien, elle ne désirait rien. La supérieure, étonnée des réponses de sa pensionnaire, ne savait que penser en la voyant en proie á une langueur dévorante. (Balzac 1993, 61).

Jacques Collin trata de animarla, la saca del convento y le ofrece algún pasatiempo, pero sin resultado, la profunda melancolía de Esther no desaparece. Entonces, el vulgar delincuente reflexiona: « Elle meurt d'amour pour Lucien. » (Balzac 1993, 62) y decide permitirles a los dos la felicidad, puesto que Lucien también ama a Esther.

Por amor, Esther vive encerrada durante seis años, ya que Lucien aspira a un matrimonio brillante, desea hacer buena impresión en la alta sociedad y esconde a su amante. Pero Esther no pediría más, ella vive únicamente por Lucien. Al cabo de los seis años, ella se siente todavía feliz y seguiría viviendo de la misma manera todo el resto de su vida, si se lo permitieran: « Elle s'était vue pendant cinq ans blanche comme un ange ! Elle aimait, elle était heureuse, elle n'avait pas commis la moindre infidélité. » (Balzac 1993, 208). Para Balzac, el aislamiento y la falta de contacto con el mundo exterior es la mejor prueba de amor que una mujer puede brindar a su amado:

> Lucien enfin était aimé absolument, et comme il est extrêmement rare que les femmes aiment un homme. Les femmes qui disent aimer, qui souvent croient aimer le plus,

> dansent, valsent, coquètent avec d'autres hommes, se parent pour le monde, y vont chercher leur moisson de regards convoiteurs ; mais Esther avait accompli, sans qu'il y eût sacrifice, les miracles du véritable amour. Elle avait aimé Lucien pendant six ans comme aiment les actrices et les courtisanes qui, roulées dans les fanges et les impuretés ont soif des noblesses, des dévouements du véritable amour, et qui en pratiquent alors l'*exclusivité* (ne faut-il pas faire un mot pour rendre une idée si peu mise en pratique ?). Les nations disparues, la Grèce, Rome et l'Orient ont toujours séquestré la femme, la femme qui aime devrait se séquestrer d'elle-même. (Balzac 1993, 209).

En realidad, la mejor prueba del inmenso amor que Esther siente por Lucien es su sacrificio: Esther renuncia a Lucien para asegurar el futuro del hombre amado, acepta no solo dejarle casarse con una mujer de la alta sociedad, sino también ayudarle a alcanzar su meta y a cumplir sus sueños de grandeza. Esther consiente a venderse otra vez, para obtener del barón de Nucingen el dinero que Lucien necesita para poder pedir la mano de Clotilde de Grandlieu. Después de cumplir, la pobre cortesana se suicida, dejando una desgarradora carta para su amado Lucien:

> Pauvre Lucien, cher ambitieux manqué, je songe à ton avenir ! Va, tu regretteras plus d'une fois ton pauvre chien fidèle, cette bonne fille qui volait pour toi, qui se serait laissé traîner en cour d'assises pour assurer ton bonheur, dont la seule occupation était de rêver à tes plaisirs, de t'en inventer, qui avait de l'amour pour toi dans les cheveux, dans les pieds, dans les oreilles, enfin ta *ballerina* dont tous les regards étaient autant de bénédictions ; qui, durant six ans, n'a pensé qu'à toi, qui fut si bien ta chose que je n'ai jamais été qu'une émanation de ton âme comme la lumière est celle du soleil. Mais enfin, faute d'argent et d'honneur, hélas ! je ne puis pas être ta femme... J'ai toujours pourvu à ton avenir en te donnant tout ce que j'ai... (Balzac 1993, 421).

No cabe duda de que, a pesar de la conducta reprobable de la joven mujer en su adolescencia, cuando se había vendido por hambre, Esther es capaz de ser fiel al hombre que ama. Es una mujer digna y de buenos sentimientos.

II.2.2. Fortunata

Es una joven llena de vida, desenfadada, ingenua y efusiva, que encuentra a Juan Santa Cruz y tiene la desgracia de gustarle. Juan se divierte con ella, la seduce, porque le parece guapa, la abandona cuando está embarazada, y acaba casándose con su prima Jacinta. Fortunata no tiene más remedio que prostituirse. Más tarde, ella pide ayuda a Juan, puesto que su pequeño hijo está enfermo, pero la llegada de Juan y el dinero que este ofrece a su antigua amante no bastan para salvar al niño. En ese momento, Fortunata vive con un hombre violento y celoso, lleva una vida desgraciada, que conmueve a Juan. El joven burgués Santa Cruz relata el episodio a su mujer:

> Aquel bestia no le permitía que me viera y hablara sin estar él presente, y ella, delante de él, apenas alzaba del suelo los ojos; tan aterrorizada la tenía. Una noche, según me contó la patrona, la quiso matar el muy bruto. ¿Sabes por qué?, porque me había mirado. Así lo decía él... Me puedes creer, como esta es noche, que Fortunata no me inspiraba

> sino lástima. Se había desmejorado mucho de físico, y en lo espiritual no había ganado nada. Estaba flaca, sucia, vestía de pingos que olían mal, y la pobreza, la vida de perros y la compañía de aquel salvaje habíanle quitado gran parte de sus atractivos. (Galdós 1992, I 417).

Juan provoca la desgracia de Fortunata, pero ella le ama a él toda su vida. Le confiesa a Maximiliano que "el tal Juanito Santa Cruz era el único hombre a quien había querido de verdad, y que le amaba siempre." (Galdós 1992, I 483). Por eso, a Fortunata no le atrae mucho la idea de casarse con Maximiliano y convertirse en una señora honrada, ella no lo desea, solamente lo acepta, porque el farmacéutico está muy enamorado de ella y ella accede simplemente a los repetidos ruegos de un hombre débil, de salud delicada.

Hay algo más, un detalle que revela el verdadero carácter de Fortunata: no desea casarse sin amar, pero tampoco desea volver a prostituirse: "si el casarse con Maximiliano era una solución poco grata a su alma, la vida pública la aterraba en tales términos, que todo le parecía bien antes que volver a ella." (Galdós 1992, I 560).

Maximiliano concluye con razón en cuanto a Fortunata que "esta mujer ha sido mala a la fuerza." (Galdós 1992, I 491).

Fortunata piensa sinceramente que puede resignarse y conformarse con un matrimonio sin amor, para tener una vida digna:

> ¡Un hogar honrado y tranquilo!... ¡Si era lo que ella había deseado toda su vida!... ¡Si jamás tuvo afición al lujo ni a la vida de aparato y perdición!... ¡Si su gusto fue siempre la oscuridad y la paz, y su maldito destino la llevaba a la publicidad y a la inquietud!... ¡Si ella había soñado siempre con verse rodeada de un corro chiquito de personas queridas, y vivir como Dios manda, queriendo bien a los suyos y bien querida de ellos, pasando la vida sin afanes!... ¡Si fue lanzada a la vida mala por despecho y contra su voluntad, y no le gustaba, no señor, no le gustaba!... (Galdós 1992, I 634).

Casada con Maximiliano Rubín y amante de Juan Santa Cruz, Fortunata es incapaz de fingir: trata a su marido con frialdad, con "cortesía desdeñosa y glacial" (Galdós 1992, I 696), porque "no servía para cortesana, y sus fingimientos eran tan torpes que daba lástima verla fingir." (Galdós 1992, I 696).

Fortunata tiene la sensación de ser "una muñeca viva, con la cual jugaba una entidad invisible, desconocida, y a la cual no sabía dar nombre" (Galdós 1992, I 686) y no se equivoca: en realidad, nunca toma ella misma una decisión con respecto a su propia vida, los demás son siempre los que deciden por ella. Fortunata no hace más que ceder a la voluntad de los demás. Se deja seducir por Juan Santa Cruz porque el joven se quiere divertir con una mujer pobre, se casa con Maximiliano porque el farmacéutico se enamora de ella y quiere casarse, va al convento para expiar sus pecados y pulirse porque el hermano y la tía de Maximiliano se lo exigen, cede otra vez al anhelo de Santa Cruz y acepta ser su amante, a pesar de estar casada con Maximiliano. Pero el marido descubre la traición y Fortunata abandona el domicilio conyugal. Santa Cruz se

aburre y la deja una vez más a su suerte. Ahora Fortunata hace caso a los buenos consejos de don Evaristo Feijoo y antes que nada acepta la cantidad ridícula que Juan le manda, después se convierte en amante del mismo don Evaristo y, cuando este decide que está ya demasiado viejo para seguir teniendo una amante joven, Fortunata se somete y hace lo que le manda don Evaristo: vuelve con su marido. Pero Juan Santa Cruz la busca otra vez, la embaraza otra vez y, como de costumbre, la abandona. Fortunata se ve sola, desamparada y a la merced de la voluntad ajena. Igual que toda la vida. La única decisión que Fortunata toma por iniciativa propia es la de dejar su hijo a Jacinta y pedirle que lo críe.

III. Hipocresía masculina

Lucien de Rubempré y Juan Santa Cruz son dos hombres egoístas y sin escrúpulos, que desprecian y sacrifican a las mujeres.

Lucien ama a Esther, pero es ambicioso y sacrifica el amor al afán de subir peldaños en la escala social. Es un hombre frío y calculador. Sueña con un marquesado y con un matrimonio brillante:

> Au commencement de l'année 1829, il fut question de son mariage avec la fille aînée de la duchesse de Grandlieu, qui n'avait alors pas moins de quatre filles à établir. Personne ne mettait en doute que le roi ne fît, à propos de cette alliance, la faveur de rendre à Lucien le titre de marquis. Ce mariage allait décider la fortune politique de Lucien, qui probablement serait nommé ministre auprès d'une cour d'Allemagne. (Balzac 1993, 85).

Para lograr lo que desea, necesita dinero. No duda en tratar de conseguir el dinero necesario pidiéndole a Esther que se prostituya de nuevo, aprovechando la pasión del barón de Nucingen por ella. En palabras del autor, "Lucien élevât l'édifice de sa fortune avec les pierres du tombeau d'Esther." (Balzac 1993, 208).

Juan Santa Cruz, durante su luna de miel, borracho, no tiene reparos en contarle a su mujer tan reciente todos los detalles de su relación con Fortunata, hasta los más sórdidos, le relata cómo abandonó a Fortunata y cómo sorteó los encuentros con la infeliz:

> Un día dije vuelvo, y no volví más... Lo que decía Villalonga: cortar por lo sano... Yo tenía algo en mi conciencia, un hilito que me tiraba hacia allá... Lo corté... Fortunata me persiguió; tuve que jugar al escondite. Ella por aquí, yo por allá... Yo me escurría como una anguila. No me cogía, no. (Galdós 1992, I 231).

Juan es menos brutal que el otro amante de Fortunata, pero no deja de ser sanguinario e irrespetuoso. El joven no duda en empujar por las escaleras al anciano tío de Fortunata, que había venido a anunciarle que ella estaba embarazada:

> El último a quien vi fue Izquierdo; le encontré un día subiendo la escalera de mi casa. Me amenazó; díjome que la Pitusa estaba cambrí de cinco meses... ¡Cambrí de cinco meses...! Alcé los hombros... Dos palabras él, dos palabras yo... alargué este brazo, y plaf... Izquierdo bajó de golpe un tramo entero... Otro estirón, y plaf... de un brinco el segundo tramo... y con la cabeza para abajo... (Galdós 1992, I 231).

Casado con Jacinta, Juan busca a Fortunata y tiene con ella una relación adúltera. Cuando Fortunata encuentra la tranquilidad que tanto deseaba y se convierte en mujer honrada, esposa de un farmacéutico, Juan la corrompe otra vez. Destroza la vida de la mujer, buscándola y abandonándola repetidamente. Acaba cansándose de ella y la deja definitivamente cuando ella está otra vez esperando un hijo. Fortunata descubrirá más tarde que Juan la abandona para empezar una relación con su amiga Aurora. Por más que lo desee, la infeliz Fortunata ya no sabrá nada de Juan Santa Cruz, se morirá sin saber de él. Juan Santa Cruz no irá a ver a su hijo recién nacido, ni se interesará por él. Fortunata le esperará inútilmente.

No podemos dejar de mencionar que tanto Lucien como Juan son conscientes del daño que hacen a las mujeres y tienen ráfagas de remordimientos.

IV. Decadencia y muerte de las dos heroínas

Esther cumple su promesa de pasar una noche con el barón Nucingen, porque este le había ofrecido el dinero que necesitaba Lucien para el enlace con Clotilde de Grandlieu. Se sacrifica por la felicidad de Lucien, pero no puede soportar la idea de haber perdido la dignidad y de tener que volver a ser una prostituta:

> L'heure d'onze heures du lundi 13 mai n'est que la terminaison d'une longue maladie qui a commencé le jour où, sur la terrasse de Saint-Germain, vous m'avez rejetée dans mon ancienne carrière... On a mal à l'âme comme on a mal au corps. Seulement l'âme ne peut pas se laisser bêtement souffrir comme le corps, le corps ne soutient pas l'âme comme l'âme soutient le corps, et l'âme a le moyen de se guérir dans la réflexion qui fait recourir au litre de charbon des couturières. (Balzac 1993, 422).

Es consciente de que nunca podrá ser la esposa de Lucien en una sociedad hipócrita:

> Tu m'as donné toute une vie avant-hier en me disant que si Clotilde te refusait encore, tu m'épouserais. C'eût été pour nous deux un grand malheur, je serais morte davantage, pour ainsi dire ; car il y a des morts plus ou moins amères. Jamais le monde ne nous aurait acceptés. (Balzac 1993, 422).

Esther sabe que la espera una vida de relaciones carnales con hombres a quienes ella no amará y a cuya voluntad tendrá que someterse. Por eso, prefiere tomar veneno y acabar con las humillaciones.

En cuanto a Fortunata, ella le dice con amargura al sacerdote Nicolás, hermano de Maximiliano, que Juan Santa Cruz es el único hombre a quien ama y le gustaría volver con él, pero inmediatamente añade: "Pero no puede ser. Está casado, es muy feliz, y no se acuerda de mí." (Galdós 1992, I 563). Este amor de Fortunata por Juan dura muchos años y es una historia de altibajos. El hombre la abandona varias veces y se desentiende de sus dos hijos, de manera que el primero muere por falta de un buen tratamiento.

Al final de la novela, Fortunata se entera de que su amante tiene otra relación adúltera y, por si fuera poco, con Aurora, su única amiga. La heroína de Galdós es una mujer vulgar, nada refinada. Fortunata hace caso omiso de las recomendaciones del médico y sale a buscar a Aurora, para insultarla e incluso pegarla. En este momento, el amor de Fortunata por Juan Santa Cruz se convierte en despecho y odio. Trata de manipular a su marido el farmacéutico, infundiéndole el deseo de matar a Aurora y a Juan Santa Cruz. Maximiliano llega a comprarse un revólver. Pero no es capaz de usarlo.

Poco después, la protagonista se siente mal, tiene una hemorragia a raíz del parto. Cuando comprende que se va a morir y se prepara para dejar este mundo, le cuesta perdonar a Aurora. Ni siquiera el miedo a la condenación eterna la hace perdonar sinceramente. El autor apunta: "Este perdón sí que era de los duros." (Galdós 1992, II 526). Quien la atiende en el terrible trance insiste y Fortunata cede finalmente:

> Fortunata se estremeció desde el cabello hasta los pies... Su respiración fatigosa indicaba el afán de vencer las resistencias físicas que entorpecían la voz. [...] La moribunda movió la cabeza de un modo que podría pasar por afirmativo, pero con poco acento, como si no toda el alma, sino una parte de ella afirmase. (Galdós 1992, II 527).

V. Conclusiones

Podemos inferir, sin duda, que Esther y Fortunata tienen muchas cosas en común. Las dos tienen la desgracia de enamorarse de hombres egoístas e hipócritas, que no dudan en usarlas y en abandonarlas cuando ya no las necesitan. Lucien y Juan son dos jóvenes fríos y calculadores, piensan solamente en sí mismos y sacrifican sin miramientos a las dos mujeres para triunfar en la sociedad. Tanto Esther como Fortunata se enamoran y se convierten en amantes de los hombres que aman. Pero Lucien y Juan prefieren casarse con mujeres de una clase social superior y se niegan a contraer matrimonio con las dos mujeres de clase baja, a pesar de amarlas. Las dos son mujeres dignas y de buenos sentimientos, pero se ven obligadas a prostituirse, porque la sociedad decimonónica no les ofrece otra posibilidad de sobrevivir.

Los dos autores no juzgan a sus protagonistas, parecen más bien compadecerlas y sentir cierta simpatía hacia ellas.

Referencias bibliográficas

Balzac, Honoré de. 1993. *Splendeurs et misères des courtisanes*. París : Bookking International, Classiques Français.

Beyrie, Jacques. 1995. *Pérez Galdós*, in J. CANAVAGGIO (coord.), "Historia de la literatura española", Tomo V, *El siglo XIX.* Traducción del francés de Juana Bignozzi. Barcelona: Ariel, pp. 175 -180.

Blanco Alda, Blanco Aguinaga, Carlos. 1994. *Introducción*, in Benito Pérez Galdós, "La de Bringas". Madrid: Cátedra Letras hispánicas, pp. 9-45.

Caudet, Francisco. 1992. *Introducción*, in B. Pérez Galdós, "Fortunata y Jacinta". Madrid: Cátedra Letras hispánicas, pp. 11-86.

Del Río, Angel. 1982. *Historia de la literatura española* (vol. 2). Barcelona: Bruguera.

Menéndez Peláez, J., Arellano, I., Caso González, J. M., Caso Machicado, M. T., Martínez Cachero, J.M. 2005. *Historia de la literatura española* (vol. III). León: Everest.

Pérez Galdós, Benito.1992. *Fortunata y Jacinta.* I, II. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

Sorina Dora SIMION
(Universidad de Bucarest)

Contrastes en la obra de Francisco de Goya y Lucientes

Abstract: **(*Contrasts in the Work of Francisco De Goya y Lucientes*)** We aim to analyse, comment and interpret the evolution and changes in Goya's work, as his paintings reflect his own vision of the era by his being politically engaged and inspired by the contemporary ideas, an age full of contrasts and tremors. The method employed is the general-rhetoric analysis initiated by Antonio García Berrio, Teresa Hernández Fernández, Tomás Albaladejo and Francisco Chico Rico, in an interdisciplinary approach and considering the rhetoric range of Goya's period as well as later ones. The phenomenon characteristic of his evolution and work is the visible rupture and his polymorphic personality and fluid which synthesizes the nature of the age – from Baroque to Roman Classicism and Neoclassicism to Romanticism to the Impressionist and *avant la lettre* Expressionist formulas. Furthermore, the themes exhibit contrasts, the specific characteristics of Romanticism and his individuality. Hence, the contrasts and interferences are natural to his paintings and the transition from Academism to Neoclassicism and Romanticism occur in a natural manner and the early occurrence of modern elements are not unusual. To conclude with, the study, analysis and interpretation of Goya paintings lead to a confluence of movements, orientations and different techniques that characterise a work difficult to classify, a work that transcends the artist's era and opens new horizons.

Keywords: *contrasts, Francisco de Goya y Lucientes, Neoclasicism, Romanticism, Modernism*

Resumen: Nos proponemos analizar, comentar e interpretar la evolución y los cambios en la obra de Goya, ya que en las pinturas refleja su visión propia de la época y él lo hace comprometido y empapado por las ideas contemporáneas, una época llena de contrastes y convulsa. El método empleado es el análisis retórico-general, ideado por Antonio García Berrio, Teresa Hernández Fernández, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, en un enfoque interdisciplinario y teniendo en cuenta la relación entre el campo retórico de su periodo y los campos ulteriores. El fenómeno característico en su evolución y obra es la ruptura visible y su personalidad polimorfa y dúctil sintetiza la naturaleza de la época. Hasta la práctica del arte engloba las corrientes cultivadas en su época y anuncia las corrientes modernas: desde el Barroquismo al Clasicismo romano y Neoclasicismo y Romanticismo hasta fórmulas del Impresionismo y Expresionismo *avant la lettre*. También en los temas se notan los contrastes, la dualidad característica del Romanticismo y de su propia personalidad. De tal modo, los contrastes y las interferencias son algo muy natural en su pintura, el paso del Academicismo al Neoclásico y al Romanticismo se da de una manera natural y las anteposiciones de lo moderno no pueden extrañar. En conclusión, el estudio, el análisis y la interpretación de la pintura goyesca nos llevan a un punto de confluencia de corrientes, orientaciones y técnicas diferentes que caracterizan una obra que no se puede encasillar fácilmente y que supera la época del artista, abriendo nuevos horizontes.

Palabras clave: *contrastes, Francisco de Goya y Lucientes, Neoclasicismo, Romanticismo, Modernismo*

1. Introducción

Francisco de Goya y Lucientes desarrolla su actividad creadora bajo los auspicios de los fines del siglo XVIII y los principios del siglo XIX, por una parte, vivió durante los reinados de tres Borbones, Carlos III, Carlos IV y Fernando VII y se benefició de los oficios ofrecidos por unos de ellos y, por otra parte, trató de expresar su libertad artística a pesar de los encargos de la nobleza, la iglesia o los reyes. El resultado es la diversidad temática y, al mismo tiempo la diversidad de los productos artísticos mismos, pintura al óleo, empleando soportes distintos como el cartón, el metal o el lienzo, pero también los grabados o los bocetos y la mezcla de lenguajes pictóricos se debe tanto a la modalidad de expresión, como igualmente a los cambios históricos, políticos, sociales y culturales.

Primeramente, el siglo XVIII supuso la aparición de un nuevo arte de vivir cuyo apogeo llega al mediar la centuria y en el que la corte, junto con el monarca, dan las pautas. Sus líneas maestras pueden considerarse una mezcla de elementos tradicionales y de nueva creación, que a veces pueden parecernos, incluso, contradictorios. No se ensalzan los placeres del hogar, pero sí los de la intimidad que trata de preservarse de la mirada general. Persiste la mezcla de edades, sexos y condiciones, en la vida social, pero se asiste a una división creciente de papeles y espacios. Se alcanza mayor permisividad respecto a lo que se puede decir en público, pero siempre que se haga con ingenio y el debido decoro. La representación se impone, de forma especial, entre las capas superiores, que a cambio del sacrificio económico que ella supone esperan recibir favores, pensiones y el reconocimiento público. Dos ámbitos especialmente sensibles a los cambios acaecidos y, al mismo tiempo, fiel reflejo de ellos va a ser el de la vivienda y el de los usos sociales. Después, al empezar el siglo XIX, se sigue en la misma dirección, pero las guerras napoleónicas y los enfrentamientos ideológicos determinan un conflicto duro, violento y abierto entre los conservadores y los afrancesados, entre los adeptos de la monarquía absoluta y los de la monarquía constitucional. Sin duda, Goya está en medio de todas estas tensiones y, además, afligido por la enfermedad que le causa la sordera, se encierra más y más en sí mismo, imagen misma de la melancolía saturniana de los artistas barrocos o manieristas.

Asimismo, las fórmulas artísticas de Goya cambian y los temas versan sobre la expresión evidente de lo trágico y del sufrimiento o bien, en los últimos años sobre una calma y melancolía fundidas en armonía y cansancio causados por la entrada en la avanzada edad y, quizás, por la pérdida de la vista y por el ambiente sureño de Burdeos. El baturro de Fuendetodos aprendió a pintar en el taller de Sevilla, se fue a Madrid y vivió en el ambiente de la nobleza madrileña o de la corte de los Borbones, pero se refugió en la quinta del sordo y después se fue al exilio voluntario a Burdeos. Mientras tanto pintó y grabó, a veces obligado por la necesidad de ganarse la vida, y la temática es religiosa, por encargos o por la ambición de ingresar a la Academia, retratística de la nobleza o de la familia real, pero también mitológica o de crítica social, y diversa, por su propio capricho. En la crítica de arte, destaca la afirmación que tanto el impresionismo como el expresionismo o la pintura moderna salen de su pincel y hay

que subrayar, en primera instancia, que llama la atención la mezcla de tantos elementos: barrocos, neoclásicos, romántico y modernos, *avant la lettre*.

En nuestro trabajo, nos proponemos analizar, siguiendo las pautas del análisis retórico-general propuesto por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y consolidado por Francisco Chico Rico, entre otros, la evolución artística de Goya y su obra llena de contrastes y contradicciones a través de unas cuantas obras suyas que consideramos representativas para distintas etapas de su actividad. Este método de análisis se basa también en la semántica del imaginario de Gilbert Durand, en la sintaxis del Imaginario de Jean Burgos y en la pragmática de este ideada por Antonio García Berrio. Pero, primeramente, hemos establecido el contexto general en que vivió y creó el artista y que, en cierta medida, podría justificar los cambios y la evolución tan agitada e impredecible en su vida y en su obra. A continuación, analizaremos las propias declaraciones del pintor, en el marco de la operación noética de la *intellectio*, y su obra, atendiendo los topos artísticos dentro de las operaciones poiéticas, esto es, la *inventio*, los elementos macroestructurales, es decir, la *dispositio*, y microestructurales, la *elocutio*.

2. La intellectio

Analizaremos la correspondencia conservada entre Goya y su amigo Martín Zapater que está formada por ciento cuarenta y siete cartas, correspondientes al periodo de 1775 a 1799 (última carta fechada) que coincide con el traslado de residencia a Madrid, y el fallecimiento de Martín Zapater, en 1803. El amigo de Goya, Martín Zapater y Clavería, es el prototipo del hombre ilustrado, y fue un terrateniente por herencia familiar y fue nombrado noble de Aragón por Carlos IV.

De este modo, podemos enterarnos de su arte poética de sus propias afirmaciones y, la única forma, en la actualidad, es explotar la información presente en su correspondencia que, desgraciadamente, no nos revela mucho sobre su taller o quehacer artísticos, sino que se sitúa en la cotidianidad, pero nos muestra el aspecto humano del pintor y nos desvela aspectos interesantes de la vida de aquel entonces y de la vida de Francisco de Goya, de sus aficiones y actividades, por ejemplo, la caza, afición compartida por los dos amigos, ocupa un espacio importante, con los perros, las escopetas y "las piezas" por cada tiro, ya que Goya se declaraba un experto. También la música, tanto la música popular, como la ópera, es una afición compartida entre los dos amigos y un tema común enfocado hasta 1872, cuando Goya pierde su audición. O bien, los intercambios de comestibles, el juego de la lotería, pero lo que nos interesa, sobre todo, son los comentarios sobre la parte material que le permitiera al artista dejar de pintar por obligación y pintar por su propio capricho, como lo hizo para adornar el gabinete y lo confesó a su amigo, al hablar de los óleos sobre metal. Con generosidad ofrecía a su amigo todo lo que poseía, y no parece una mera fórmula de cortesía o de la expresión de su amistad. Asimismo, algunos aspectos del carácter del pintor en lo del lujo relacionado con su posición en la corte, como son la adquisición de diversos medios de locomoción, como una silla volante o un birlocho, y la compra de prendas de vestir opulentas por encargo de su amigo y la utilización de un escribiente o

secretario para su correspondencia aparecen también, como igualmente comentarios sobre el dinero, las acciones y renta vitalicia que hizo el pintor, ya que no tenía "campicos" como su amigo Zapater. Sobre la política o la corte, no hay mucha cosa, algo sobre la paz de Versalles (1783) o sobre el apresamiento de navíos ingleses, pero sí aparecen informaciones en cuanto a las personas importantes o los reyes, pero siempre en relación directa con su actividad profesional y con los encargos. Se refiere al cuadro *La predicación de San Bernardino de Siena* para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid o a las estampas grabadas de cuadros de Velázquez, o a los bocetos de los cartones y los cuadros conservados en la iglesia de Santa Ana de Valladolid. Casi siempre se queja de la urgencia de la ejecución o la dificultad de esta y el deseo de cumplir promesas con pinturas. De todas formas, hay un concepto artístico repetido en algunas cartas como es el de la invención: "es muy odioso inventar para otro"; o la importancia de la primera idea: "y tú te quedas con la primera [Virgen del Carmen] que será el primer parto"; y unida a esta idea de la invención, destacan sus comentarios sobre la libertad que debe acompañar al artista y al hombre. Aparecen comentarios sobre los partos o los abortos de Josefa Bayeu, la Pepa, su esposa, sobre las enfermedades y sufrimientos del pintor, o la preocupación de que sobreviviera uno de los hijos, al lado de dibujos que funcionan como jeroglíficos secretos conocidos sólo por los dos o autorretratos críticos con los defectos físicos de Goya y recuerdos comunes de la infancia.

A continuación, después de haber bosquejado el retrato íntimo y humano del pintor, insistiremos en una carta fechada "2 de agosto de 1800" y supuestamente escrita en "Londres" (https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-2-de-agosto-de-1794/). No obstante, el texto se refiere a hechos que tuvieron lugar en agosto de 1794, y la envió desde Madrid. A principios del año anterior, Goya sufrió durante un viaje a Andalucía la grave enfermedad que le causó la sordera, pero comenzó a trabajar de nuevo a su regreso a Madrid. En la primavera de 1794, Francisco Bayeu, su cuñado, contesta las preguntas de la dirección de la Fábrica de Tapices sobre si Goya podría trabajar, diciendo que "aunque es berdad que Don Francisco Goya ha padecido una grave enfermedad, lo es tambien que ha convalecido alguna cosa, y pinta, aunque no con el tesón y constancia que antes" (25 de abril de 1794). Sin embargo, en la carta del 2 de agosto, el artista se refería a que había sido Bayeu el que había "huido el cuerpo" de un encargo de gran importancia: el retrato ecuestre de Godoy, entonces duque de Alcudia, título con que los reyes le confirieron en mayo de 1793. Goya, a pesar de la falta de tesón, tenía ya pintado un boceto y esperaba las órdenes del ministro para ir a La Granja y pintar el cuadro. El tono de la carta es chistoso e irónico, de mucha confianza, y Goya invitaba a su amigo a que le ayude a pintar el rostro de la duquesa de Alba, anunciándole que iba a hacer de ella un retrato de cuerpo entero, esto es, el de ella vestida de blanco (Madrid, Palacio de Liria), pintado al año siguiente. En vez de firmar la carta, Goya la cierra con una caricatura suya, con un comentario, "así estoy…". Y los puntos suspensivos continúan precisamente hasta la boca del artista, entreabierta y como si tuviera inflamado el labio

inferior, cuyo prognatismo, más ocultado en los autorretratos, lleva las exageraciones típicas de la caricatura. Podría ser el dolor de sus muelas que calmaba con el bastoncillo o el lápiz con que dibujaba, u otra cosa secreta que sólo ellos dos compartían. Ya había empezado la deformación que transformaría el mundo y los personajes de Goya en su período negro y, especialmente, el de sus *Caprichos*. El arte de la caricatura de Goya es especial, ya que el artista tenía una capacidad extraordinaria de representar a sus semejantes, una excelente habilidad de dibujar con mucho humor y sentido crítico, calidades absolutamente necesarias cuando se trata de la caricatura. Una referencia contemporánea posiblemente veraz, como es la del bibliófilo Bartolomé José Gallardo, que pudo conocer a Goya a principios del siglo XIX (W. Stirling-Maxwell, *Annals of the Artists of Spain,* 1848), podría ilustrar esta actividad del artista: "Durante la visita matutina de sus amigos, tomaba (Goya) arenilla de la salvadera y esparciendo el contenido sobre la mesa se divertía con caricaturas trazadas con su hábil dedo en un instante […] El gran asunto, repetido con variaciones siempre nuevas, era Godoy al que favorecía con particular antipatía".

Lo que es fundamental en nuestro análisis se refiere a un rasgo esencial de su arte poética, que consiste en ambicionarse en conquistar su libertad creadora, ya que como artista de aquella época dependía de los encargos de la iglesia, de los nobles, de la corte real o de los reyes, sin poder utilizar sus facultades de invención según sus propios deseos. Esto es, pintar por su propio capricho, lo que siempre ha querido y, a veces, lo ha logrado, pero todos los esfuerzos le habrán seguramente afectado la salud y pensamos en sus *Caprichos* y en los pensamientos apuntados escuetamente.

3. La inventio

Muy temprano, a los catorce años, Goya ingresa al taller de José Luzán, pintor de Zaragoza, y copia estampas, bodegones o cuadros de temas religiosos. A pesar de sus esfuerzos de ganar una beca, no lo consigue y los jesuitas y hospitalarios, para los cuales ejecuta encargos, le ayudan a viajar a Italia, viaje importante en su evolución artística y, sobre todo, en la variación temática y técnica del dibujo y del colorismo que se producen. Al regresar de Italia, Goya ejecuta pinturas de temática religiosa en Calatayud, Muel, Remolinos o Zaragoza. Con la ayuda de su cuñado, Francisco Bayeu, también, consigue trabajar en el equipo de pintores que diseñaban los cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, tapices destinados a los palacios reales de El Escorial y El Prado. Para el pintor es una excelente ocasión de conocer las obras de Velázquez y de hacer estudios y aprender, de este modo, los secretos del gran retratista. Después de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con un Cristo en la Cruz que se conforma a las reglas establecidas, ya se distancia de la convención y afianza una visión propia y original en los retratos, cartones o frescos. Después de la grave enfermedad que tiene como consecuencia la sordera, su actitud crítica aumenta y transforma su modo de enfocar temas distintos, como en la serie de cuadros sobre hojalata de un expresionismo y un vigor que conmocionan. Pero los temas del pueblo y de su valor en *Dos de Mayo*, la crítica de la violencia en todas sus

formas, la fascinación por la actualidad y sus facetas contrastantes son componentes románticos que muestran un abandono claro de lo Barroco y Neoclásico. Otra enfermedad de 1819 da otra orientación a la producción pictórica de Goya y el resultado es la visión negra y alucinante de las pinturas de la Quinta del Sordo. Después de su autoexilio, *La lechera de Burdeos*, con sus elementos impresionistas, y los cuadros taurinos muestran sus permanentes cambios que ofrecen los más inexplicables contrastes, tanto en los temas como en el tratamiento de los temas y en las técnicas utilizadas, lo que demuestra el permanente afán del pintor de estudiar y aprender hasta su muerte.

Hemos revisado las etapas de la evolución del artista con el fin de poner de manifiesto la versatilidad de Goya que se ejercitó en géneros diferentes, como la pintura, el dibujo o el grabado, eligiendo tópicos que pertenecen a la vida cotidiana, a la religión, a la mitología, a la naturaleza humana. Asimismo, no siguió las pautas de su época, sino que rompió los cánones, después de estudiar la pintura de sus antecesores o contemporáneos para edificar su propio proyecto y estilo, y los cuadernos de las estampas realizadas en el taller de José Luzán, el Cuaderno de Italia y las copias de Velázquez son la prueba contundente. Igualmente, esta misma curiosidad y afán de aprender lo sitúan en la vanguardia y la evolución o el cambio reflejan el paso de someterse a las exigencias de los encargos a la pintura o creación por su propio capricho, es decir, el paso del conformismo al no conformismo, del respeto a la norma a la libertad creadora y a la innovación que infundirá el desarrollo ulterior del arte, de la pintura, del dibujo o del grabado. De este modo, las innovaciones de Velázquez, por ejemplo, pasan a la pintura posterior, en un esfuerzo de reanudar el vínculo con los antecesores y con sus heterodoxias creadoras.

Por otra parte, los tópicos o elementos inventivos o tópicos, en un inventario completo no sería suficiente si no nos fijáramos en los mundos poblados goyescos, mundos en los cuales destaca una sensibilidad social aguda y muy especial y una inclinación especial hacia la gente común y corriente o el pueblo llano, lo que muestra un tipo de modernidad especial en directa conexión con la libertad de la conciencia individual. La gente del pueblo, el rey, los nobles, gente de su familia y amigos, los majos, las majas, los embozados, los banditos, los héroes desconocidos de la Guerra de Independencia, toreros, clérigos, inquisidores, celestinas, hombres y mujeres de todas las clases sociales son los seres que amueblan los mundos goyescos. El tratamiento es apreciativo o crítico, pero siempre adaptado al género elegido, destacando calidades humanas, pero de modo realista y desvelando los aspectos más inquietantes y apremiantes de su época, como los excesos de la violencia, los vicios y la estulticia del clero, de la nobleza, en general, la estupidez o la superstición y la cara bárbara y tormentosa de la Inquisición, la explotación de los desvalidos, sea mujeres o niños, la cara llena de hipocresía de las majas y de las celestinas, la desgracia de la prostitución, etc. El abanico de los problemas políticos, sociales y económicos salen de la paleta del pintor y ocupan el primer plano de sus preocupaciones, no tanto de ilustrado, de humanista y librepensador, sino de persona que vive y respira el aire de sus tiempos y

prevé los horizontes abiertos del porvenir, un pintor cuya conciencia de hombre libre refleja la realidad variopinta de este paso del siglo XVIII al siglo XIX, del neoclasicismo al romanticismo y a otra fórmula estética. Además, hay una síntesis acertada entre la creación artística y el rótulo mordaz que satirizan, en su conjunto, aspectos perentorios de la sociedad de sus tiempos. No hay duda de que estaba al tanto con las ideas más avanzadas de su contemporaneidad y conocía las obras literarias, los periódicos, y, por ejemplo, Sánchez Cantón (1954) se refiere a las fuentes literarias de las creaciones de Francisco de Goya: Jovellanos, Voltaire, Cadalso, Zamora, Gomarusa, etc. De Sambricio identifica algunas conexiones entre los cartones *La merienda* y *Baile a orillas de Manzanares* y las acotaciones del sainete de Ramón de la Cruz, *La pradera de San Isidro*. Y no se podrían descartar los vínculos de unos de los grabados de Tauromaquia y la obra de Nicolás Fernández de Moratín, *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España* (1777), o *Carta apologética* de José de Gomarusa y textos de José de la Tixera. Los cuadros alegóricos (*Tiempo e Historia* o *La poesía y España*) tienen que ver con la literatura emblemática de Cesare Ripa, la *Nova Iconología* como también muchos de los *Caprichos* tienen fuentes literarias. Al revés, hay una influencia posterior de la obra de Goya en la literatura de Mariano José de Larra o de Benito Pérez Galdós o en los esperpentos de Ramón María del Valle-Inclán, resultado también de una mezcla entre la visión quevedesca y goyesca y la propia visión del escritor, y no se pueden ignorar de la enumeración las vanguardias o el realismo social.

El influjo más o menos directo de la estética goyesca es visible en la literatura española contemporánea tanto en algunas aportaciones de las corrientes vanguardistas, como en la corriente de literatura social y realista. Los temas comunes de las artes que aparecen en la obra de Goya son la crítica de las clases altas, la nobleza y el clero, de los matrimonios desiguales, la mendicidad, la prostitución o la estupidez, pero también el fresco de la vida cotidiana, en varios aspectos, entre los cuales las fiestas de los toros ("pan y toros") o las fiestas populares y de la vida del artista, vida compartida entre la Razón y la Imaginación.

Al seleccionar los cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, nos centramos en los aspectos de la vida cotidiana de aquel entonces que resaltan la inclinación de la nobleza de adoptar costumbres y atuendos pueblerinos y el deseo de parecerse al pueblo. En estos cartones, por ejemplo, *La merienda*, *La cometa*, *La feria de Madrid*, *El quitasol*, *La vendimia*, *La pradera de San Isidro*, *La gallina ciega*, *El pelele*, etc., aparecen aspectos típicos de la sociedad y de sus hábitos, de la moda de la época de Goya, fino conocedor de las usanzas de las clases y capas sociales y de la psicología humana, de tal modo que los sentimientos de alegría y desenfreno o frivolidad y los detalles de los trajes y de los objetos al lado del colorismo ofrecen la imagen de lujo y superficialidad de las clases privilegiadas. En contraste con el resplandor y el brillo de estos cuadros, aparecen los cartones dedicados al pueblo llano, esto es, *El bebedor*, *Jugadores de naipes*, *Muchachos cogiendo fruta*, *Los niños inflando una vejiga*, *El albañil herido*, *La riña en la Venta Nueva*, *La acerolera*, *El*

cacharrero, *El ciego de la guitarra*, *Las floreras*, *La era*, *La nevada*, *La fiesta de aldea*, etc. Otro aspecto importante que aparece es el embozamiento en cartones, como *La Maja y los embozados*, *La acerolera*, *La feria de Madrid*, y la presencia de los embozados nos muestra otra vertiente de la época, al lado del bandolerismo, la mendicidad, la prostitución, el matrimonio de conveniencia, etc. Pero en toda la obra de Francisco de Goya aparecen todos estos elementos inventivos o tópicos y se repiten en unas variedades que son, de hecho, variantes de las invariantes citadas y de manera naturalista.

4. La dispositio

Las macroestructuras crean las líneas de movilización del imaginario y parece casi imposible elegir una variante, ya que los cambios de corriente y estética o arte poética se pueden observar a lo largo de su evolución artística: al principio, el Tardobarroco y Rococó, después el Neoclasicismo, el Romanticismo y los elementos del Expresionismo e Impresionismo, *avant la lettre*. Son corrientes artísticas que enumeramos, pero, en realidad, es difícil de encasillar al pintor en una fórmula estética y tampoco asignarle un movimiento ascendente o descendente o circular de la movilización del imaginario, ya que se pasa rápido desde el colorismo costumbrista alegre y desde la perspectiva ascendente a un tipo de cuidadísima estática retratista y a uno movimientos antitéticos de grupos humanos compactos, después a un tipo de claroscuro y equilibrio clásico y a la caída y el contraste de las pinturas negras, para descubrir en el final la sencillez y los tonos claros y transparentes de la luz solar. Entre la transparencia de los cuadros solares y las tinieblas y los tormentos saturninos se sitúan, tal vez, en un frágil equilibrio, algunos cuadros que reflejan una belleza etérea y de una atmosfera relajada.

Las influencias en el pintor se pueden identificar, pero sólo para establecer hitos en esta evolución hacia una síntesis de una originalidad desbordante e inexplicable si descartamos los cuadernos y los bocetos. Los pintores Luzán, Giaquinto y Francisco Bayeu influyeron en el desarrollo y evolución de Francisco de Goya que se formó en este ambiente Tardíobarroco y Rococó, después durante el viaje a Italia el contacto pasajero con el Clasicismo y Neoclasicismo no dio un resultado duradero y profundo, pero intervino en la transformación ulterior de la fórmula estética. Partiendo del Rococó de raíz napolitano-romano, reforzado por Antonio González Velázquez y sobre todo Francisco Bayeu, pasando por el Neoclasicismo de Mengs o el Barroco de Tièpolo, llega a unos resultados inesperados.

El Costumbrismo de los cartones para tapices destaca por la gracia y el refinamiento del Rococó, pero se mezclan también elementos de luz y paisajísticos del Barroco español y se introducen muchas figuras y muchos grupos, composiciones que amontonan y jerarquizan a sus protagonistas.

Los retratos, que muy a menudo son encargos de sus clientes nobles o de los reyes muestran, además de presentar los rasgos físicos, muestran la fina capacidad del

pintor se sorprender calidades y defectos humanos, pero también la simpatía o antipatía del artista hacia los personajes que protagonizan los cuadros, en singular o en grupos.

En las pinturas negras o de temas patrióticos o por capricho, el dramatismo y el oscurecimiento dan otra perspectiva y abren paso a otros tratamientos de los temas, superándose, de este modo, el horizonte de espera de su periodo, y abocándose a corrientes posteriores, como el expresionismo e impresionismo, a través de elementos de composición, perspectiva y color que aumentan la vertiente crítica.

En sus grabados, se inspiró en Durero y Rembrandt y realizó todas las posibilidades de expresión en las figuras o de la luz en las atmosferas a través de manchas negras y rayados. La representación de este tipo se acerca mucho a las pinturas negras y destaca fuerza y movimiento.

5. La elocutio

La capacidad técnica de Goya es aquella de un ingenio curioso que durante toda su vida ha mostrado gran interés por la investigación artística, a pesar de la edad y de la enfermedad, ejerciéndose como pintor de óleos que utilizó diferentes soportes, dibujante y grabador, que experimentó también la recién descubierta técnica de la litografía o con las miniaturas sobre marfil.

Tuvo que dominar sin practicarla la técnica de la confección de tapices, ya que trabajó para los artesanos que realizaban el tejido decorado con escenas polícromas cuyo dibujo se integra en él mismo, ya que se va formando al tiempo que el propio tejido. Los temas o escenas se copian del modelo o cartón creado por el pintor y el tapiz imita la pintura, lo que supone cierta estilización o simplificación en cuanto a los detalles o elementos que se pudieran reproducir.

El grabado es el resultado del trabajo realizado sobre una superficie de madera o metal o plancha, por medio de instrumentos cortantes, punzantes o de ácidos que atacan la superficie metálica. El resultado es la estampa, soporte generalmente de papel al que se ha trasladado la imagen por medio de la tinta, al poner en contacto la hoja con la plancha grabada entintada y ejercer presión con una prensa vertical. También se llama grabado la estampa así realizada, al sobreponerse el proceso con el resultado. Existen diferentes técnicas para trabajar las planchas de metal: el aguafuerte, la aguatinta, el grabado a buril, la punta seca y la litografía. Finalmente, el grabado se estampa con la ayuda de la prensa litográfica que hace que la tinta depositada sobre el dibujo de la piedra pase al papel.

El dibujo tiene como característica primordial el empleo del trazo o la línea. Frente a otras técnicas artísticas, destaca por la sencillez y brevedad en su ejecución y por sus dimensiones reducidas. El soporte es el papel y se emplea el lápiz negro o el carboncillo. El lápiz negro que se usaba en época de Goya era el grafito inglés, cuya mina se fabricaba con plomo, y en 1790 se inventó el lápiz Conté, un conglomerado de polvo de grafito y arcilla, el mismo de los lápices corrientes de hoy.

En el retrato, debido a los encargos rápidos que tenían ofrecer satisfacción a los clientes y traer, de este modo, otros pedidos, Goya utilizaba la estrategia de la ilusión

de Velázquez y su pincelada era precisa y rápida, hasta suelta y los retratos ofrecían la ilusión momentánea de un retrato bien trabajado.

6. Conclusiones

En conclusión, al utilizar el método del análisis retórico-general, hemos destacados los elementos inventivos, dispositivos y elocutivos propios para la obra goyesca tan compleja, diversa y llena de contradicciones. Los contrastes en la obra del pintor se explican por la curiosidad que determina la permanente investigación artística y los cambios, tanto de los tópicos como de las macroestructuras o microestructuras, en un abanico de obras que se sitúan en corrientes distintas, como, por ejemplo, el Barroco, el Neoclasicismo o el Romanticismo y abriendo el paso al Expresionismo o Impresionismo. Por una parte, Francisco de Goya y Lucientes rehace el vínculo con la pintura europea y española anterior, por otra parte, supera los límites del arte contemporáneo, tanto español como europeo, y adelanta lo nuevo que desarrollarán los modernos. El realismo crítico de sus cuadros de temas sociales y las antítesis utilizadas potencian los contrastes entre las clases sociales o entre apariencia y esencia, entre lo real y lo imaginario y entre técnicas pictóricas distintas y de esta forma, el pintor se sitúa en la galería de los grandes artistas actuales en cualquier época.

Referencias bibliográficas

Albaladejo Mayordomo, Tomás. 1986. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.

Burgos, Jean. 1982. *Pour une poétique de l'immaginaire*. París: Seuil.

Chico Rico, Francisco. 1988. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.

Durand, Gilbert. 1982. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus: Madrid.

García Berrio, Antonio. 1985. *La construcción imaginaria en "Cántico"*. Limoges: U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines.

Águeda, Mercedes, y Salas, Xavier. 1982. *Francisco de Goya: cartas a Martín Zapater*. Madrid: Turner.

Andioc, René. 1987. *Acerca de la letra de Goya (y trescientas cosas más)*, en "Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa, Zaragoza". Diputación General de Aragón, p. 117-144.

Ansón Navarro, Arturo. 1995. *Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater*, en "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar". Zaragoza, p. 247-291.

Aubry, Danielle. 1988. *Lettres à Martín Zapater*. Saint-Adresse: Alidades.

Baticle, Jeannine. 1992. *Goya*. París: Fayard.

Gallego, Antonio. 1979. *Historia del Grabado en España*. Madrid: Cátedra.

Goya. *Noticias biográficas*. 1996. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 11-23.

Helman, Edith. 1970. *Jovellanos y Goya*. Madrid: Taurus.

Alcalá Flecha, Roberto. 1988. *Literatura e ideología en el Arte de Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.

Rodríguez Torres, María Teresa. 1996. *Goya. Entre sueños, chanzas y realidad*. Madrid: Ars Magna.

De Sambricio, Valentín. 1969. *Tapices de Goya*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. 1954. *Los dibujos de Goya reproducidos a su tamaño y en su color*. Madrid: Museo del Prado.

Webografía

Stirling-Maxwell, W. *Annals of the Artists of Spain. 1848*, en https://archive.org/details/annalsartists sp01guygoog/page/n12/mode/2up, último acceso 15 de noviembre de 2019.

Cartas de Francisco de Goya, en http://goya.unizar.es/Repositorio/Diplomatario/DiplomatarioIndice.html, último acceso 15 de noviembre de 2019.

Carta de Goya a Martín Zapater, en https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-2-de-agosto-de-1794/, último acceso 15 de noviembre de 2019.

Cartas de Goya, en https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/54/_ebook.pdf, último acceso 15 de noviembre de 2019.

Simona-Luiza ȚIGRIȘ
(Universidad de Bucarest)

Un análisis pragmaretórico de los discursos de Simón Bolívar dirigidos a los colombianos (1821-1830)[1]

Abstract: (*A Pragma-rhetorical Analysis of Simon Bolivar's Speeches Given in Front of the Colombians (1821-1830)*) Simón Bolívar was the president of Colombia in 1819 and between 1821-1830. The Liberator led the fight for independence in Bolivia, Colombia, Ecuador, Panama, Peru and Venezuela. In this paper we will analyze from the point of view of pragmatics and rhetoric the following speeches: "The inaugural address as President of Colombia" (1821), "To the attention of Colombians" (1827), "Message to the Constituent Congress of the Republic of Colombia" (1830) and "Final Proclamation of the Liberator (1830). In all the speeches, the *ethos* of the orator is construed in a detailed manner, as Simón Bolívar tries to persuade the audience, by highlighting his moral character and everything he had done for the Colombians. We can notice how directive speech acts and commissive speech acts (Bach and Harnish, 1979) are reinforced by informal fallacies (Bordes Solanas, 2011) and metaphors. Antitheses, personifications and anaphoras are salient in his speeches. Simón Bolívar presents himself as the leader of the heart of the people, the son of war and he mentions in his inaugural address that he would like to be a good citizen and give up on the title of Liberator, as "the former emanates from laws, while the latter emanates from war".

Keywords: *speech acts, informal fallacies, metaphors, Simón Bolívar, pragma-rhetorical analysis*

Resumen: Simón Bolívar fue el presidente de Colombia en 1819 y luego entre 1821-1830. El Libertador lideró la lucha por la independencia de Bolivia, Colombia, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela. En este trabajo analizaremos desde el punto de vista de la pragmática y de la retórica el discurso de "Investidura como presidente de Colombia" (1821), el discurso dirigido "A los colombianos" (1827), el "Mensaje al Congreso Constituyente de la República de Colombia" (1830) y "Colombia libre" (1830). En todos los discursos el *ethos* del orador se construye en detalle, ya que Simón Bolívar trata de persuadir al público, al subrayar su carácter moral y todo lo que había hecho para los colombianos. Se nota que los actos de habla directivos y comisivos (Bach y Harnish, 1979) vienen respaldados por falacias informales (Bordes Solanas, 2011) y metáforas. En sus discursos destacan la antítesis, la personificación y la anáfora. Simón Bolívar se presenta como el jefe del corazón del pueblo, el hijo de la guerra y menciona durante su investidura que le gustaría ser un buen ciudadano y renunciar al título de Libertador, ya que "éste emana de la guerra y aquél emana de las leyes".

Palabras clave: *actos de habla, falacias informales, metáforas, Simón Bolívar, análisis pragmaetórico*

[1] This work was supported by The Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences (NIAS-KNAW).

1. Introducción

Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar Palacios Ponte y Blanco (Simón Bolívar o El Libertador) fue un político y militar venezolano que vivió entre 1783-1830. Es una figura influyente y singular en la historia de Latinoamérica, ya que luchó en contra del imperio español por la independencia de los territorios que en la actualidad corresponden a Venezuela, Bolivia, Perú, Colombia, Panamá y Ecuador.

El Libertador fundó las repúblicas de la Gran Colombia y Bolivia y fue el presidente de la Gran Colombia en 1819 y luego entre 1821-1830. La Gran Colombia fue un país creado en 1819 durante el Congreso de Angostura y formado por los territorios actuales de Colombia, Venezuela, Ecuador, Guyana Esequiba y Panamá hasta 1831. La idea de unificar un territorio tan grande se le ocurrió a Bolívar para poder así crear una república fuerte que pudiera enfrentar las pretensiones colonialistas del imperio español. En su vecindad, Los Estados Unidos eran un modelo de unión territorial y a su vez habían luchado por su independencia en contra del imperio británico entre 1775-1783. Por ello, los discursos dirigidos a los colombianos son de suma importancia. Aunque no era un militar profesional, Simón Bolívar aplicó en sus acciones bélicas estrategias tomadas de los clásicos en cuanto al arte de la guerra. Al final, la Gran Colombia se disolvió a raíz de las disensiones entre sus pueblos muy diversos y a causa de dos visiones políticas distintas que agudizaban aún más las contradicciones: el centralismo de cara al federalismo. El último reflejaba el modelo estadounidense.

Los discursos de Simón Bolívar van cargados de emoción, subjetividad, imágenes visuales y auditivas, descripciones vívidas de la naturaleza, hechos históricos, metáforas, epítetos, vocativos y todo confluye para tocar los corazones de los colombianos, pero también para estimular sus mentes y, por último, alentar sus actos. Se podría decir hasta que sus discursos tienen ritmos armónicos igual que unas piezas musicales, lo que indica su gran maestría retórica. Las vibraciones de sus palabras repercuten en la mente, igual que las notas musicales en las unidades armónicas. Por lo tanto, sus discursos captivan al público a través de su estructuración minuciosa.

En este trabajo, se analizarán desde el punto de vista de la pragmática y de la retórica los siguientes discursos:

1) el discurso de "Investidura como presidente de Colombia" (1821);
2) el discurso dirigido "A los colombianos" (1827);
3) el "Mensaje al Congreso Constituyente de la República de Colombia" (1830);
4) el discurso "Colombia libre" (1830).

El propósito de este trabajo es mostrar cómo los actos de habla directivos, comisivos y expresivos vienen respaldados en los discursos de Bolívar por varias estrategias discursivas, falacias (Bordes Solanas, 2011) y figuras retóricas. Es más, en todos los discursos el *ethos* del orador se construye en detalle, ya que Bolívar trata de persuadir al público al destacar su propio carácter moral y sus hechos políticos. Bach y Harnish (1979) sistematizan la clasificación de los actos de habla hecha por Austin (1962) y luego por Searle (1979) en dos subcategorías: actos de habla comunicativos

(constatativos, directivos, comisivos y actos de *acknowlegement* o de reconocimiento) y actos de habla no comunicativos (efectivos y veredictivos).

A su vez, los actos de habla compromisivos pueden ser promesas *(prometer, jurar*) u ofertas (*ofrecer, proponer*) y los actos de habla directivos pueden ser requeridores *(pedir, suplicar*), interrogativos (*preguntar, inquirir*), conminatorios (*ordenar, requerir*), prohibitivos (*prohibir, restringir*), permisivos (*permitir, autorizar*) o admonitorios *(advertir, avisar).* Simón Bolívar emplea múltiples metáforas en sus discursos, ya que las metáforas, lejos de ser un mero recurso retórico, "ha intervenido en la creación de gran parte del lenguaje que hablamos" (Alonso *apud* Yebra, 1982).

2. El discurso de "Investidura como presidente de Colombia" (el 3 de octubre de 1821)

Aunque la Gran Colombia fue creada en 1819 durante el Congreso de Angostura, su Constitución fue redactada en 1821 durante el Congreso de Cúcuta, lo que propició también la investidura de Simón Bolívar. El Libertador empieza su discurso al destacar que el juramento sagrado que acaba de hacer es para él "un pacto de conciencia", acentuando así el matiz personal que la ceremonia conlleva para sí mismo. El juramento al que hace referencia es un acto de habla comisivo.

> La gratitud que debo a los representantes del pueblo me impone además la agradable obligación de continuar mis servicios por defender, con mis bienes, con mi sangre y aun con mi honor, esta Constitución que encierra los derechos de dos pueblos hermanos, ligados por la libertad, por el bien y por la gloria.

En la cita de más arriba, Simón Bolívar realiza un acto comisivo indirecto al expresar su obligación de defender la Constitución. Se nota la enumeración "con mis bienes, con mi sangre y con mi honor" que saca a la luz sus cualidades y la enumeración "ligados por la libertad, por el bien y por la gloria" que da forma a sus preceptos morales. La metáfora "dos pueblos hermanos" simboliza la unión de las poblaciones de los territorios diversos que conformaron Colombia en aquel período, es decir, de las dos formaciones principales: Venezuela y las Provincias Unidas de la Nueva Granada. Luego, con el paso del tiempo se agregaron otros territorios. Hablar delante de poblaciones tan diversas requiere ciertamente mucha destreza retórica, diplomacia y disciplina.

El acto de habla comisivo "La constitución de Colombia será junto con la independencia el ara santa en la cual haré los sacrificios" viene respaldado por otro acto de habla comisivo: "Por ella marcharé a las extremidades de Colombia a romper las cadenas de los hijos del Ecuador, a convidarlos con Colombia, después de hacerlos libres". La metáfora "a romper las condenas de los hijos de Ecuador" confiere impacto visual a la subordinada final que conforma el comisivo realizado a través del verbo "marcharé". Como figura retórica, la metáfora confiere expresividad.

El adverbio de negación "no" se usa discursivamente para resaltar lo que sigue:

> Pero *no* son éstos los títulos consagrados por la justicia, por la dicha y por la voluntad nacional. La espada que ha gobernado a Colombia *no* es la balanza de Astrea; es un azote del genio del mal que algunas veces el cielo deja caer a la tierra para el castigo de los tiranos y escarmiento de los pueblos. Esta espada *no* puede servir de nada el día de la paz, y éste debe ser el último de mi poder, porque así lo he jurado para mí, porque lo he prometido a Colombia, y porque *no* puede haber república donde el pueblo no está seguro del ejercicio de sus propias facultades.

Las dos metáforas "la espada que ha gobernado a Colombia no es la balanza de Astrea[1]; es un azote del genio del mal" se contraponen para dar lugar al lenguaje deóntico que sigue: "éste *debe* ser el último de mi poder, porque así lo he jurado para mí, porque lo he prometido a Colombia […]".

Simón Bolívar realiza un acto de habla directivo requeridor "Entonces, señor, yo ruego ardientemente, no os mostréis sordo al clamor de mi conciencia y de mi honor que me piden a grandes gritos que no sea más que ciudadano" y al final subraya sus cualidades personales en su argumentación para tener credibilidad delante de su audiencia:

> Un hombre como yo es un ciudadano peligroso en un gobierno popular; es una amenaza inmediata a la soberanía nacional. Yo quiero ser ciudadano, para ser libre y para que todos lo sean. Prefiero el título de ciudadano al de Libertador, porque éste emana de la guerra, y aquél emana de las leyes.

En este discurso, Simón Bolívar hace hincapié en la antítesis entre sus dos posturas: la de "jefe del corazón del pueblo" y la de "hijo de la guerra" y realiza al final de manera estratégica un acto de habla directivo conminatorio al exigir lo siguiente: *Cambiadme, señor, todos mis dictados por el de bueno ciudadano*, el cual se realiza como una conclusión de su alegato.

3. "A los colombianos" (el 19 de junio de 1827)

El 26 de enero de 1827 empezaron las protestas en Perú en contra de Bolívar lideradas por el coronel Bustamante, ya que los peruanos no querían adoptar la Constitución de Bolivia porque la desconocían[2]. Mientras que, para los colombianos y los bolivianos, Simón Bolívar era un héroe, para los peruanos era un dictador que intentaba mantener la unión a través de la fuerza.

Además, Bolívar quería ser presidente vitalicio en el sistema centralizado que defendía. Al sentirse traicionado por los peruanos, Simón Bolívar empieza el exordio con el problema que lo carcome: "Vuestros enemigos amenazan la destrucción de

[1] Astrea fue hija de Zeus y de Temis en la mitología griega y fue el símbolo de la justicia y de la virtud en la Edad de Oro. Esta diosa tiene la balanza y la palma en una mano y un manojo de espigas en la otra. La expresión "la balanza de Astrea" se usa por alusión a la Justicia (González de Zárate 2012, 235).

[2] https://www.globalsecurity.org/military/world/war/gran-colombia-1828.htm, accedido el 27 de noviembre de 2019.

Colombia". Luego, el orador continúa con dos preguntas retóricas bajo la forma de dos actos de habla directivos interrogativos: "Pero ¿deberé yo abandonaros en la hora del peligro? ¿Será esta la conducta de un soldado y de un ciudadano?", a las cuales él mismo proporciona una única respuesta "¡No, colombianos!" (acto de habla directivo prohibitivo), respaldada por un acto de habla comisivo indirecto, al expresar nuevamente su obligación que se origina desde su identidad: "Como ciudadano, Libertador y Presidente; mi deber me impone la gloriosa necesidad de sacrificarme por vosotros". El deber parece ser algo que está por encima de él; el deber es algo que le controla los actos.

En este discurso, Bolívar usa conceptos dicotómicos como *anarquía* versus *libertad*, *rebeldía* versus *Constitución* y presenta a los rebeldes como si fueran unos pérfidos, "que después de haber hollado sus deberes más sagrados, han enarbolado el estandarte de la traición para invadir los departamentos más leales y más dignos de nuestra protección". La presentación negativa de sus contrincantes es una estrategia discursiva al poner en tela de juicio sus actos. El uso de la metáfora "el estandarte de la traición" alude a la destrucción de la nación. Es más, Bolívar llama *pretorianos* a los disidentes, es decir, los compara con la Guardia Pretoriana que, a pesar de haber tenido la función de proteger a los emperadores romanos, había llegado a involucrarse en la elección de algunos y hasta en el asesinato de otros. El Libertador hasta realiza una antítesis entre las tropas auxiliares al Perú y el imperio español que los había colonizado: "ellos han violado todos los principios, en fin, las tropas que fueron colombianas, auxiliares al Perú, han vuelto a su patria a establecer un Gobierno nuevo y extraño, sobre los despojos de la república que ultrajan con mayor baldón que nuestros opresores". Así, se crea un triángulo de polarizaciones: los pretorianos, el soberano (Bolívar) y los opresores (el imperio español), el cual sintetiza las facciones políticas que convergieron en aquellos tiempos.

Al final del discurso, Simón Bolívar realiza un acto de habla directivo requeridor al incitar a los ciudadanos colombianos en contra de los rebeldes: "reuníos en torno del pabellón nacional que ha marchado en triunfo desde las bocas del Orinoco hasta las cimas del Potosí; queredlo, y la nación salvará su libertad, y pondrá en plena independencia su voluntad para decidir sobre sus destinos". El orador tacha a los rebeldes de anarquistas, llamándoles "la monstruosa anarquía".

En la *peroratio*, El Libertador personifica al país "La Gran Convención es el grito de Colombia" y acaba con dos comisivos "El Congreso la convocará sin duda, y en sus manos depondré el bastón y la espada que la república me ha dado […] Yo no burlaré las esperanzas de la patria". El orador subraya de nuevo sus atributos como *presidente constitucional* y *autoridad suprema extraordinaria* y cierra con una anáfora: "*Libertad, gloria y leyes*, habéis obtenido contra nuestros antiguos enemigos: *libertad, gloria y leyes* conservaremos a despecho de la monstruosa anarquía". Esta figura de dicción permite al orador obtener el realce o la insistencia buscados[1].

[1] *Anáfora. Figura retórica.* http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/node/114, accedido el 27 de noviembre de 2019.

4. Mensaje al Congreso Constituyente de la República de Colombia (el 20 de enero de 1830)

El 20 de enero de 1830, Simón Bolívar pronunció un discurso dirigido al Congreso Constituyente de la Gran Colombia para intentar remediar las facciones sociales y políticas del país, pero su discurso no tuvo éxito alguno. Más tarde, el 10 de diciembre de 1830 el Libertador presentaría su renuncia ante el Congreso.

Esta vez, el orador empieza el discurso con un acto de habla expresivo: "Séame permitido felicitaros por la reunión del congreso, que a nombre de la nación va a desempeñar los sublimes deberes de legislador". Bolívar presenta el contexto "ardua y grande es la obra de constituir un pueblo, que sale de la opresión por medio de la anarquía y de la guerra civil", realiza un contraste entre "los ejemplos del viejo y del nuevo mundo", cuantifica lo sucedido "la experiencia de veinte años de revolución", se refiere al futuro al realizar una metáfora visual "las tinieblas del futuro" y describe a sus oponentes en antítesis con sus aliados que tienen la sabiduría necesaria para "dominar con fortaleza las pasiones de algunos y la ignorancia de la multitud". Todo lo anterior se expone en oraciones complejas que pueden ser a veces difíciles de seguir por la audiencia.

La descripción vívida de la naturaleza es una estrategia discursiva "las regiones elevadas de los Andes, y las abrasadas riberas del Orinoco" realizada justamente delante del acto de habla directivo "examinadle en toda su extensión". Luego, el directivo que acabamos de mencionar va respaldado por una metáfora estructural a través de la cual se le percibe a la naturaleza como si fuera "la infalible maestra de los hombres". Al repetirse, el adverbio de cantidad *mucho* intensifica lo afirmado: "Mucho os dirá nuestra historia y mucho nuestras necesidades […]".

Lakoff y Johnson (2003) defienden dentro del marco de la lingüística cognitiva que las metáforas estructuran nuestros conceptos. Nuestra manera de percibir el mundo se refleja en nuestra manera de hablar y, por ende, en nuestra manera de actuar.

> […] metaphorical expressions in everyday language can give us insight into the metaphorical nature of the concepts that structure our everyday activities. Metaphors are strictly tied to cultures. For example, in modern industrialized societies metaphors such as TIME IS MONEY, TIME IS A LIMITED RESOURCE and TIME IS A VALUABLE COMMODITY are metaphorical concepts which show us that […] we understand and experience time as the kind of thing that can be spent, wasted, budgeted, invested wisely or poorly, saved, or squandered (Lakoff y Johnson 2003, 9).

Por ejemplo, en varias culturas la naturaleza puede *enseñar* o hasta *castigar*, igual que una maestra; los verbos mencionados previamente forman parte del lenguaje metafórico empleado a diario con respecto a la naturaleza. Es más, el orador le añade a la naturaleza el epíteto "infalible".

A continuación, Bolívar continúa con un acto de habla expresivo en el cual incluye una condicional: "¡Dichoso el congreso si proporciona a Colombia el goce de

estos bienes supremos por los cuales merecerá las más puras bendiciones!". El orador tiene un tono imperante, ya que usa varios actos de habla directivos directos e indirectos. El directivo indirecto "[…] es de la obligación del gobierno instruiros de los conocimientos que poseen los respectivos ministerios de la situación presente del Estado" va seguido por la final "para que podáis estatuir de un modo análogo a la naturaleza de las cosas" que sirve de explicación. Después, Bolívar realiza otro directivo indirecto: "Toca al presidente de los Consejos de Estado y Ministerial manifestaros sus trabajos durante los últimos diez y ocho meses […]". Sucesos como "las circunstancias turbulentas de guerra exterior y convulsiones intestinas" son males que "han calmado a beneficio de la clemencia y de la paz". Al especificar que las convulsiones son *intestinas*, en lugar de *internas*, el orador remite a través de la semejanza de los fonemas de estas palabras a la conceptualización del país como si fuera un cuerpo humano que tiene convulsiones pasajeras. La estrategia de Bolívar es la de corporeizar el país para implicar así su unidad indisoluble. La referencia a la Divina Providencia, que ha calmado los trastornos, es otra estrategia discursiva, para que los creyentes infieran su fe en la divinidad.

Luego, Bolívar cuenta que regresó del Perú y que se había negado a admitir la primera magistratura constitucional y usa la falacia *post hoc ergo propter hoc*, ya que la sucesión en el tiempo adquiere causalidad: "Se instaló el cuerpo en medio de la exaltación de los partidos; y por lo mismo se disolvió sin que los miembros que le componían hubiesen podido acordarse en las reformas que meditaban". *Post hoc ergo propter hoc* es una falacia que "consiste en hacer creer que un cosa es causa de otra por el hecho de suceder antes"[1]. Generalmente, "las supersticiones y otras creencias pseudocientíficas como las de la numerología, la astrología o el creacionismo establecen a menudo relaciones causales donde sólo hay coincidencia temporal ocasional como mucho" (Bordes Solanas 2011, 33).

El orador acude a una argumentación basada en el *ethos,* que va reforzada con hechos: "Viéndose amenazada la república de una disociación completa, fui obligado de nuevo a sostenerla en semejante crisis; y a no ser que el sentimiento nacional hubiera ocurrido prontamente a deliberar sobre su propia conservación, *la república habría sido despedazada por las manos de sus propios ciudadanos* (personificación que tiene un efecto visual y emocional muy fuerte). El uso del condicional perfecto indica que el orador hace referencia a una conjetura hipotética en el pasado. Sus hechos van cotejados con la pregunta retórica: "¿Cuando la patria iba a perecer podría yo vacilar?". Otros contextos en los cuales la patria aparece personificada son los siguientes: "Demasiado ha sufrido la patria con estos sacudimientos…", "Colombia defendió sus derechos y su dignidad…" o "de nada carecéis para regenerar esta República desfalleciente…".

La frase compleja "Las leyes, que habían sido violadas *con el estrépito de las armas y con las disensiones de los pueblos*, carecían de fuerza" imprime imágenes

[1] *Post hoc ergo propter hoc*, *https://www.retoricas.com/2015/03/ejemplos-de-falacia-post-hoc-ergo.html,* accedido el 2 de diciembre de 2019.

auditivas en la mente de la audiencia a través del uso de las palabras *estrépito* y *disensión* dentro de la relativa explicativa.

Bolívar destaca que su situación es peor que la de la patria: "horrible era la situación de la patria, y más horrible la mía porque me puso a discreción de los juicios y de las sospechas" y retoma esta idea en una enumeración de hechos que aumenta la tensión y que canaliza la argumentación desde lo personal hacia lo colectivo: "Se atentó contra mi vida; se encendió la guerra civil; se animó con este ejemplo, y por otros medios, al gobierno del Perú para que invadiese nuestros departamentos del Sur, con miras de conquista y usurpación".

Otra estrategia usada por el orador es el halago dirigido al pueblo colombiano. Su contrincante, el general La Mar, "es derrotado en Tarqui del modo más espléndido y glorioso" por los colombianos. Simón Bolívar realiza también una argumentación basada en hechos, ya que subraya que los colombianos pudieron recuperar el departamento de Guayaquil. La figura del orador y la imagen de los colombianos se perfilan en antítesis con la figura del general La Mar: "No obstante la magnanimidad de los colombianos, el general La Mar rompe de nuevo la guerra hollando los tratados; y abre por su parte las hostilidades: mientras tanto yo respondo convidándole otra vez con la paz; pero él nos calumnia, nos ultraja con denuestos". Otros hechos contundentes subrayados son los negocios del sur: "[…] tanto por la conclusión de la guerra, como las muestras nada equívocas de benevolencia que hemos recibido del gobierno peruano, confesando noblemente que fuimos provocados a la guerra con miras depravadas". Bolívar acaba alabando al gobierno peruano también: "Ningún gobierno ha satisfecho a otro como el del Perú al nuestro, por cuya magnanimidad es acreedor a la estimación más perfecta de nuestra parte", reanudando así estratégicamente las relaciones entre los pueblos lationamericanos.

Una imagen visual se concretiza en relación con las leyes: "ni una sola gota de sangre ha empañado la vindicta de las leyes" y la divinidad vuelve a ser mencionada, esta vez de mano de la justicia: "[…] y aunque un valiente general y sus secuaces han caído en el campo de la muerte, su castigo les vino de la mano del Altísimo, cuando de la nuestra habrían alcanzado la clemencia con que hemos tratado a los que han sobrevivido".

La concesión empleada a continuación es una estrategia argumentativa, ya que refuerza la imagen de Bolívar: "[…] y aunque el parricidio no merece indulgencia, muchos de ellos la recibieron, sin embargo, de mis manos, y quizás los más crueles".

El orador mitiga el siguiente acto de habla directivo al incluirse a sí mismo en la acción, pero también lo enfatiza al emplear una anáfora: "*Sírvanos* de ejemplo este cuadro de horror que por desgracia mía he debido mostraros; *sírvanos* para el porvenir como aquellos formidables golpes que la Providencia suele darnos en el curso de la vida para nuestra corrección". El siguiente acto de habla directivo indirecto contiene dos metáforas que remiten al sentido del gusto: "Corresponde al congreso coger dulces frutos de este *árbol de amargura* o a lo menos alejarse de *su sombra venenosa*".

Bolívar habla abiertamente a sus interlocutores, es decir, sin miramientos, lo que le ayuda a relacionarse mejor con ellos al ganarse tal vez su confianza:

> Sólo yo estoy privado de ejercer esta función cívica, porque habiéndoos convocado y señalado vuestras atribuciones, no me es permitido influir de modo alguno en vuestros consejos. […] Mi único deber se reduce a someterme sin restricción al código y magistrados que nos deis; y es mi única aspiración, el que la voluntad de los pueblos sea proclamada, respetada y cumplida por sus delegados.

La siguiente serie de preguntas retóricas tiene el papel de realizar un razonamiento argumentativo deductivo:

> Pero el Congreso debe persuadirse que su honor se opone a que piense en mí para este nombramiento, y el mío a que yo lo acepte. *¿Haríais por ventura refluir esta preciosa facultad sobre el mismo que os lo ha señalado? ¿Osaréis sin mengua de vuestra reputación concederme vuestros sufragios? ¿No sería esto nombrarme yo mismo?* Lejos de vosotros y de mí un acto tan innoble.

Todo lo mencionado anteriormente se convierte en un prólogo para su antítesis con el resto de la población "Todos, todos mis conciudadanos gozan de la fortuna inestimable de parecer inocentes a los ojos de la sospecha, sólo yo estoy tildado de aspirar a la tiranía" y alcanza el clímax al afirmar "Ah! ¡Cuántas conspiraciones y guerras no hemos sufrido por atentar a mi autoridad y a mi persona!", lo que subraya la importancia que se atribuye a sí mismo como líder.

En la siguiente estructura condicional "Si un hombre fuese necesario para sostener el Estado, este Estado no debería existir, y al fin no existiría" se nota la falacia *ad consequentiam* que se basa en la afirmación de que "un argumento es falso sólo porque las consecuencias sean negativas o viceversa"[1].

Al contrario de los autócratas, que quieren salvaguardar el poder a cualquier precio, en la parte final del discurso, Simón Bolívar realiza un acto de habla declarativo (Searle, 1979) o efectivo (Bach y Harnish, 1979) al abdicar, seguido por un acto de habla comisivo indirecto: "*Disponed de la presidencia que respetuosamente abdico en vuestras manos. Desde hoy no soy más que un ciudadano armado para defender la patria y obedecer al gobierno;* cesaron mis funciones públicas para siempre".

El orador se compromete a apoyar al nuevo magistrado legítimo y, conforme a la teoría de los actos de habla de Austin (1962), usa en su promesa tanto performativos implícitos o primarios "Yo *obedeceré* con el respeto más cordial a este magistrado legítimo: lo *seguiré* cual ángel de paz: lo *sostendré* con mi espada y con todas mis fuerzas" como performativos explícitos: "Yo lo *juro*, legisladores, yo lo *prometo* a nombre del pueblo y del ejército colombiano".

[1] *Falacia ad consequentiam,* https://www.retoricas.com/2015/02/ejemplos-de-ad-consequentiam.html, accedido el 2 de diciembre de 2019.

El orador reconfigura su *ethos* al mencionar que será "un ciudadano armado para defender la patria y obedecer al gobierno". En este discurso se retoma la idea del discurso de Investidura en el cual Bolívar especifica que prefiere "el título de ciudadano al de Libertador" y parece que este deseo suyo llega a cumplirse finalmente.

Al final, Bolívar realiza otro directivo indirecto: "Permitiréis que mi último acto sea recomendaros que protejáis la religión santa que profesamos, fuente profusa de las bendiciones del cielo" y usa la metáfora "la deuda pública, que es el cangro de Colombia" a través de la cual asocia la deuda pública con una de las enfermedades más terribles.

La emoción lo envuelve al mencionar después del vocativo "¡Conciudadanos!" el acto de habla constatativo "Me ruborizo al decirlo: la independencia es el único bien que hemos adquirido a costa de los demás".

5. Colombia libre (el 10 de diciembre de 1830)

Colombia libre es la última proclama del Libertador, ya que éste padece tuberculosis y concientiza que no le queda mucho por vivir.

El discurso es muy breve y empieza por su imagen como líder, seguida por la falacia *ad misericordiam*:

> Habéis presenciado mis esfuerzos para plantear la libertad donde reinaba antes la tiranía. He trabajado con desinterés, abandonando mi fortuna y aun mi tranquilidad. Me separé del mando cuando me persuadí que desconfiáis de mi desprendimiento. Mis enemigos abusaron de vuestra credulidad y hollaron lo que me es más sagrado, mi reputación y mi amor a la libertad. *He sido víctima de mis perseguidores, que me han conducido a las puertas del sepulcro.* Yo los perdono.

Las puertas del sepulcro es un eufemismo que hace referencia a su propio funeral, a su muerte incipiente. "Yo los perdono" es un acto de habla expresivo que transmite el estado anímico del hablante. Perdonar es un acto de grandeza. La falacia *ad misericordiam*, mediante la cual se trata de ganar la simpatía del oponente al despertar sentimientos de lástima o de pena en los demás[1], antecede los siguientes cuatro actos de habla directivos indirectos que se sustentan en la modalidad deóntica "debéis" y en el uso del gerundio: "Todos debéis trabajar por el bien inestimable de la Unión: los pueblos obedeciendo al actual gobierno para libertarse de la anarquía; los ministros del santuario dirigiendo sus oraciones al cielo; y los militares empleando su espada en defender las garantías sociales".

En la *peroratio,* Bolívar realiza un acto de habla comisivo que contiene un eufemismo, el cual hace referencia de nuevo a la muerte: "Si mi muerte contribuye para que cesen los partidos y se consolide la Unión, *yo bajaré tranquilo al sepulcro*". El comisivo se arraiga en la apódosis, por lo tanto, su promesa viene condicionada.

[1] Falacia *ad misericordiam,* https://www.retoricas.com/2015/02/ejemplos-de-ad-misericordiam.html, accedido el 2 de diciembre de 2019.

6. Conclusiones

Simón Bolívar se centra mucho en su imagen y en su credibilidad como orador. Los comisivos, los directivos y los expresivos van reforzados por falacias y metáforas. Destacan la falacia *ad consequentiam,* la falacia *ad misericordiam* y la falacia *post hoc ergo propter hoc*. Algunas de las metáforas remiten a los sentidos como la vista, el gusto y el oído. Su argumentación se fundamenta en los hechos ocurridos en el pasado.

El autoelogio puede llegar a tener un efecto deplorable en los ojos de los oyentes en algunos discursos, pero en el caso de Bolívar se puede decir, tal y como lo había notado Plutarco, que "el elogio solo constituye un medio indispensable para conseguir un objetivo legítimo" (Plutarco *apud* Olbrechts-Tyteca y Chaïm Perelman 1992, 491). Se podría decir que la imagen de Bolívar es parte integrante de la imagen de la Gran Colombia.

En sus discursos se nota el uso frecuente de las condicionales y de las finales y en las secuencias que cierran los discursos se usan directivos y comisivos. Asimismo, el orador acude a varias estrategias discursivas, como los halagos, el uso de la antítesis, la presentación negativa de sus oponentes, la descripción de la naturaleza, la referencia a la divinidad, la enumeración, la concesión, etc. Bolívar se basa en la memoria y en la percepción para construir una representación del mundo a la cual los demás adhieran.

> Bolívar era un hombre que hacía la Guerra para fundar la única paz duradera y valedera, la paz de la libertad. E hizo la guerra puede decirse que solo, sin Estado Mayor, a lo Don Quijote. La humanidad que le seguía - humanidad y no mero ejército - era su Sancho. […] No, Bolívar no fue nunca pedante, nunca doctor, nunca catedrático. Fue teatral y enfático, cierto es, como Don Quijote, como su casta española, con teatralidad y énfasis perfectamente naturales y espontáneos (de Unamuno 1993, 138).

Simón Bolívar ha sido y seguirá siendo una fuente de inspiración, una figura carismática y diplomática, pero igualmente autoritaria. Fue uno de los héroes soñadores y luchadores de la humanidad…

Referencias bibliográficas

Austin, John Langshaw. 1962. *How to do things with words*. Massachusetts: Harvard University Press.

Bach, K., Harnish, R. M. 1979. *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Bordes Solanas, Montserrat. 2011. *Las trampas de Circe: falacias lógicas y argumentación informal*. Madrid: Cátedra.

García Yebra, Valentín. 1982. *Teoría y Práctica de la Traducción*. Madrid: Gredos.

González de Zárate, Jesús María. 2012. *Mitología e historia del Arte*. Tomo I: *De Caos y su Herencia. Los Uránidas.* Madrid: Encuentro.

Lakoff, G., Johnson, M. 2003. *Metaphors we live by.* London: The University of Chicago Press.

Perelman, Ch., Olbrechts-Tyteca, L. 1992. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica.* Traducción al español por Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos.

Plutarco. 1897. *Obras morales y de costumbres*. Tomo II. Edición de Manuela García Valdés. Madrid: Akal.

Searle, John R. 1979. *Expression and meaning. Studies into the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Unamuno, Miguel de. 1993. *Antología del pensamiento político, social y económico español sobre América Latina.* Edición a cargo de María de la Nieves Pinillos. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

*** *Los discursos de Simón Bolívar*: https://beersandpolitics.com/tag/simon-bolivar, accedido el 2 de diciembre de 2019.

Cristina VARGA
(Universidad "Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca,
Université Catholique de l'Ouest, Angers)

El subtitulado en Rumanía y España. Análisis contrastivo

Abstract: (*The Subtitling in the Romania and Spain. Contrastive Analysis*) The current paper is based on a general theoretical framework based on the works of Gottlieb (2004), Díaz Cintas (2005), Bartoll Teixidor (2012), and Varga (2014, 2016, 2017) in the field of audiovisual translation and subtitling. It aims to carry out a contrastive analysis of the subtitling practices and typology in Spain and Romania, in order to find out comprehensive data about the phenomenon of subtitling in our country. Our initial hypothesis is that both countries have different perspectives on the subject of subtitling and this phenomenon is understand and used differently within Spain and Romania. To begin with, we want to discuss the legal norms that configure the use of the subtitling as audiovisual translation in both countries. Based on this legal framework, we also analyse the purpose of the subtitles, their typology and the audiences they are trying to reach. Based on the diversified typology of subtitling, our research aims to find out the new trends of subtitling progress in Romania and to distinguish the most representative types of subtitling used in our country. We consider that our study will provide extended and comprehensive information about the context of use, about the audiences, and about the evolution of subtitling in Romania.

Keywords: *audiovisual translation, subtitling, subtitling typology, audiovisual laws, accessibility*

Resumen: El presente estudio propone enfocar la reflexión acerca del tema del contraste que se puede observar dentro del campo de la traducción audiovisual, en general, y el campo de la subtitulación, en especial, dentro de la Romania. Siguiendo el marco teórico general esbozado por la investigación de estudiosos como Dries (1995), Díaz Cintas (2005), Bartoll Teixidor (2012) etc., el presente estudio se propone, usando una metodología descriptiva, realizar un análisis contrastivo de la subtitulación en dos países románicos: España y Rumanía. La hipótesis de partida de la presente ponencia se basa en el hecho de que la subtitulación se usa en los dos países de diferentes maneras en cuanto a sus destinatarios, a su contexto y a la variedad empleada. Nuestras conclusiones nos permitirán tener un punto de vista más claro sobre los contrastes que existen entre los dos espacios culturales en cuanto a la subtitulación se refiere y también nos permitirá observar un punto de vista diferente sobre la subtitulación, también valido y funcional, que no existe en nuestro espacio cultural. Consideramos que la presente ponencia permitirá ampliar la percepción sobre la traducción audiovisual de los interesados en el campo. Asimismo, la comparación con otros paradigmas en el entorno de la subtitulación nos permitirá tener un punto de vista más fiel del paradigma rumano del subtitulado, poniendo de evidencia los rasgos que lo individualizan y las lagunas que quedan por llenar.

Palabras clave: *traducción audiovisual, subtitulado, subtitulación, tipología del subtitulado, normativas del audiovisual, accesibilidad*

1. Introducción

Dentro del marco temático del coloquio *Interferencias y contrastes en Romania*, nos proponemos presentar uno de los contrastes más evidentes en *Romania* dentro del campo de la traducción audiovisual. Desde los comienzos de los estudios de traducción audiovisual, la preferencia para una de las modalidades de traducción de los diálogos de las películas ha representado un criterio de clasificación de los países europeos en: *países de doblaje* y *países de subtitulación*. Hoy en día, este criterio tradicional se considera antiguado ya que varios autores han puesto de evidencia que, en cada país, además del *doblaje* o de la *subtitulación*, se usan casi todas las modalidades conocidas de la traducción audiovisual (Gottlieb 2004, 83, Díaz-Cintas 2014, 17-18, Bartoll 2012; Varga 2016).

Si adoptamos la perspectiva tradicional, observamos, sin embargo, un contraste evidente dentro de la *Romania*. Tal como resulta del marco teórico, el criterio tradicional mencionado reparte los países románicos en dos categorías: *países de doblaje* (*España, Francia* e *Italia)*, y *países de subtitulación* (*Portugal* y *Rumanía)*.

Dados los paradigmas audiovisuales diferentes y aprovechando el tema del coloquio, en la presente ponencia, nos proponemos realizar un análisis contrastivo del panorama de la traducción audiovisual, insistiendo primordialmente sobre la *subtitulación* en España y en Rumanía.

La hipótesis de partida de la presente ponencia se basa en el hecho de que, incluso si la subtitulación, como modalidad de la traducción audiovisual, está presente en los dos países, se pueden observar usos diferentes de la misma en cuanto a su presencia en la pantalla, a sus destinatarios, a su contexto y a la variedad empleada. Asimismo, nuestro objetivo es, de poner de evidencia las diferentes percepciones que la subtitulación adquiere en los dos países bajo la influencia del contexto especifico de su uso. Consideramos que, en los dos espacios culturales y lingüísticos, el concepto 'subtitulación' se percibe de manera diferente ya que su finalidad y su uso se organizan según paradigmas diferentes.

En primer lugar, aprovecharemos el hecho de que, a presente, la subtitulación es una modalidad presente tanto en Rumanía como en España, lo que nos permite tener una base de comparación para los dos espacios románicos. Asimismo, presentaremos, de manera contrastiva, el marco legislativo y las normativas que rigen el entorno de la traducción audiovisual en Rumanía y España, lo que nos permitirá entender mejor su evolución en cada país.

En el segundo lugar, nos proponemos contrastar las variedades de la subtitulación que se utilizan en cada país, mencionando su relevancia. Cada tipo de subtitulación será analizado desde un punto de vista cualitativo y cuantitativo.

Por último, dicho análisis nos permitirá orientar nuestra investigación hacia la descripción de los rasgos específicos de la subtitulación en Rumanía. Nuestras conclusiones nos permitirán tener un punto de vista más claro sobre los contrastes que existen entre los dos espacios culturales en cuanto a la subtitulación se refiere y también nos permitirán tener un punto de vista más fiel del paradigma rumano del

subtitulado, poniendo de evidencia los rasgos que lo individualizan y las lagunas que quedan por llenar.

Consideramos que la presente ponencia permitirá ampliar el conocimiento sobre la traducción audiovisual de los interesados en el campo: estudiantes, profesores y traductores profesionales.

2. El marco normativo del audiovisual en España y Rumanía

Los marcos normativos de España y de Rumanía ponen de evidencia el contraste entre los dos países. Las diferencias conciernen el periodo de comienzo de la normalización de la traducción audiovisual a nivel nacional en los dos países, el tipo de documentos que conforman el perfil de la traducción audiovisual y la importancia que se le acuerda al tema dentro del marco de dichas leyes.

Así pues, el marco normativo del audiovisual en España es debatido en varios estudios e investigaciones (Díaz Cintas 2005; Bartoll Teixidor 2012). La mayoría de los autores, concuerdan en que, los orígenes del doblaje en España se remontan a la Segunda República y que, contrario al que se afirma a veces, no se trata de una imposición franquista. Antes de las primeras normativas del audiovisual, en los años '30, *el doblaje* representaba una opción más práctica para la difusión cinematográfica en España (Padrós Reig&Muñoz Fernandez 2006, 360).

En todo caso, el primer acto normativo que se refiere a la traducción audiovisual en España es la *Orden Ministerial del 23 de abril del 1941*, orden que establece que todas las películas extranjeras serán dobladas al castellano. Dicha orden ministerial se considera como un punto de inflexión que impone en España la censura política y que, desde un punto de vista económico, favorece a las producciones cinematográficas extranjeras[1].

La orden del 1941 será rectificada por una nueva *Orden Ministerial* en el 31 de diciembre del 1946, publicada en BOE de 25 enero 1947, donde se suspende la obligatoriedad del doblaje. La suspensión de la orden ministerial se explica por el hecho de que esta no era necesaria, al nivel nacional, todas las producciones cinematográficas extranjeras siendo dobladas.

El subtitulado no será considerado como una opción posible en España hasta la aparición de los subtítulos para sordos (SPS), primero en los EEUU (en la década de los '70) y después en Inglaterra (1979). En España, la subtitulación se implanta bajo forma de SPS a través de la *Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el sector Audiovisual* (2001) donde se menciona la intención de facilitar el acceso a las obras audiovisuales para las personas con discapacidad sensorial. Dicha ley será reforzada en 2003 por la *Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades,*

[1] Para más información sobre el contexto económico del marco normativo que rige el entorno audiovisual en España, véase Padrós Reig&Muñoz Fernandez. 2006. "Efectos económicos de la normativa de protección y fomento de la cinematografía en España" en *Revista de Administración Pública*, núm. 171, Madrid, septiembre-diciembre (2006), págs. 355-392, ISSN: 0034-7639.

no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad (BOE-A-2003-22066), ley que crea el contexto necesario para el desarrollo de la accesibilidad y fomenta el interés de la sociedad hacia este tema.

Una primera normativa que establece los parámetros de la SPS en España es adoptada en 2003 y es elaborada por AENOR. Se trata de la normativa *UNE 153010 de 2003: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Los subtítulos establecidos por esta normativa se transmiten a través del teletexto. Dicha normativa será utilizada durante casi una década.

La *Ley General de la Comunicación Audiovisual* del de 31 de marzo de 2010*,* responde a las recomendaciones de la UE en la cuestión del acceso de las personas con discapacidades a los medias y a la información. Dicha ley impone el uso de los SPS, del lenguaje de los signos y de la audiodescripción en los programas de televisión y también impone su duración mínima.

En 2012, la normativa *UNE 153010 de 2003* queda anulada por una nueva normativa, *UNE 153010:2012 Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. La nueva normativa tiene un carácter más inclusivo. Sus especificaciones se refieren no sólo a la SPS sino contemplan de una manera general todos los aspectos de la comunicación audiovisual. Dicha normativa no tiene como objetivo mejorar el estándar de la SPS establecida anteriormente sino instaurar unas exigencias mínimas de calidad y de homogeneidad necesarias. Esta normativa rige hoy en el presente la SPS en España.

Incluso si el marco normativo se preocupa únicamente de los SPS, en presente, en España, se utilizan varios tipos de subtítulos para la audiencia general. Es el caso de las salas de cine que proyectan películas en VO con subtítulos, de los festivales de cine, de las películas comercializadas en formato DVS / Blue-ray y también de las películas transmitidas por Internet. Estos subtítulos no se rigen según las mismas reglas de la SPS. Su descripción se puede encontrar más bien en la práctica profesional y en la investigación académica.

En lo que concierne el subtitulado en Rumanía, antes de la existencia de un marco normativo, encontramos menciones relacionadas con la regulación de la distribución de las películas en Rumania en la década de los ’30. Asimismo, en un informe de la *Comisión de censura de las películas* se menciona el resultado de una evaluación de la calidad de las películas distribuidas en las zonas de Transilvania, Banat y Bucovina donde se señala que, en las películas que llevan texto en húngaro, alemán o rumano, el texto en rumano está lleno de errores y lleva mucho menos tiempo en la pantalla, lo que dificulta la recepción de la película (Damian 2018, 250). Dicho informe nos permite afirmar que, desde los comienzos del cinematógrafo en Rumanía, la modalidad de traducción audiovisual preferida eran los subtítulos y/o los intertítulos[1].

[1] Dada la época y el grado de desarrollo de la cinematografía, los diálogos pueden ser también intertítulos. Por desgracia, el texto de la comisión sólo menciona “texto”.

En cuanto al marco normativo en Rumanía, se puede observar que la preocupación hacia la normalización de la traducción audiovisual en rumano se manifiesta bastante tarde y rige la traducción audiovisual en el entorno televisivo.

La inauguración de la Televisión Rumana, el 31 de diciembre del 1956, no viene acompañada de ninguna orden ministerial, ley o decisión gubernamental. Los primeros años de desarrollo de la televisión rumana, parece que toda la atención está orientada hacia los aspectos técnicos, el funcionamiento de los equipos y hacia la extensión de la red de usuarios de la televisión emergente.

Casi una década después, se publica un primer documento con referencia a la televisión rumana. Se trata del *Decreto del Consejo de Estado núm. 62 del 8 de marzo de 1971*, que estipula la creación, la organización y el funcionamiento del *Consejo Nacional de la Radiotelevisión rumana*. Se trata de un documento exclusivamente administrativo que concierne el funcionamiento de la institución pero que asegurara el marco administrativo y legal para otros aspectos relacionados con la televisión.

Esta primera normativa será seguida en 1994 por la Ley núm. 41/1994 que, después de la revolución en Rumanía establece la creación y la organización de la *Sociedad Rumana de Radiodifusión* y de la *Sociedad Rumana de Televisión*, marcando así la creación de la televisión actual en Rumanía.

Más tarde, la *Ley del audiovisual núm. 504 de 11 de julio del 2002*, tomará en cuenta el aspecto lingüístico de los contenidos televisivos en rumano y en las lenguas de las minorías nacionales, pero se limita a mencionar la necesidad de la protección de dichas lenguas y añade la exigencia de usarlas correctamente. Ulteriormente, la ley se ha modificado varias veces, algunos párrafos de dicha ley mencionando la accesibilidad y/o la traducción audiovisual, según se verá más adelante en este apartado.

Una ley de mucha importancia está aprobada por el Senado en 2004. Se trata de un proyecto de ley iniciado por el senador George Pruteanu en 1997 y que intenta regular *El uso de la lengua rumana en lugares, relaciones e instituciones públicos*. Conocida como "la ley Pruteanu", la ley núm. 500/2004 es la primera ley mencionando la obligación de la subtitulación en Rumanía. En primer lugar, la ley establece que todos los textos de interés público que no son escritos en rumano se deben traducir (Ley 500/2004, Artículo 1, punto 2). En cuanto al contenido audiovisual en lenguas extranjeras, la ley menciona que:

> Emisiunile de televiziune transmise în limbi străine de posturile românești sau emisiunile posturilor străine transmise sub licență audiovizuală românească trebuie să fie subtitrate în limba română; în situații de urgență se va recurge la traducerea simultană. (Ley 500/2004, Artículo 3).

Asimismo, se impone la subtitulación de todos los contenidos televisivos en un idioma extranjero transmitidos por las cadenas de televisión de Rumanía o de las cadenas extranjeras que emiten bajo una licencia audiovisual rumana. La misma ley establece como modalidad secundaria de traducción audiovisual la traducción simultánea (*el voice-over*), en caso de emergencia.

Más tarde, el 9 de octubre del 2019, la *Ley núm. 103/2014* permitirá la modificación de la *Ley del audiovisual 504/2002* añadiéndose a esta el *Capítulo III* que se refiere a la *Protección de las personas con deficiencias auditivas*. El artículo 42(1) de este capítulo defiende los derechos de las personas con deficiencias auditivas de acceso a los servicios audiovisuales: *"Persoanele cu handicap de auz au dreptul de acces la serviciile media audiovizuale, în funcţie de posibilităţile tehnologice"*. Asimismo, la ley menciona que:

> În vederea asigurării dreptului de acces la serviciile media audiovizuale al persoanelor cudeficienţe auditive, serviciile de programe de televiziune cu acoperire naţională: a) vor interpreta în limbajul mimico-gestual şi prin titrare sincron în timpul unei durate programate de cel puţin 30 de minute din programele de ştiri, de analize şi dezbatere pe teme politice şi/sau economice de actualitate din timpul zilnic de emisie; b) vor interpreta în limbajul mimico-gestual şi prin titrare sincron programele de importanţă majoră în întregime ori rezumatele acestora (Ley del audiovisual núm. 504 de 11 de julio del 2002, modificada en el 2019 Capitulo III, 42,2).

obligando así las cadenas de televisión que transmiten a nivel nacional a asegurar la accesibilidad a los programas de televisión para las personas con deficiencias auditivas. El texto de la ley presenta un problema terminológico: el término "titrare sincron" es problemático ya que es muy poco conocido. "Titrare", es un sinónimo de *subtitrare* (*subtitulado/subtitulación*), pero el término es ambiguo y se menciona con este significado sólo en *Marele dicţionar de neologisme* (Marcu 2000). En cuanto al sintagma "titrare sincron" resulta también ambiguo ya que se puede entender como *subtitulación sincronizada* o *subtitulación síncrona*, la última siendo un tipo de traducción audiovisual que no se realiza en Rumanía.

El mismo párrafo de esta ley menciona que las televisiones deben interpretar/subtitular un mínimo de 30 minutos de sus programas de interés general (noticias, debates y análisis políticos) y de manera integral los programas de primera importancia.

Las mismas reglas se aplican para las transmisiones de la TDT con la precisión, véase el punto (5) del Artículo 42, que se debe permitir a los usuarios de la televisión digital de poder eliminar los subtítulos de la pantalla.

> (5) Soluţia tehnologică adoptată pentru punerea în aplicare a prevederilor alin. (4) trebuie să permită opţiunea de eliminare a subtitrării de pe ecran.

Dicha mención introduce por la primera vez en Rumanía, desde un punto de vista legislativo, los *subtítulos cerrados (opcionales)*, hasta el 2019, usándose en las cadenas de televisión en Rumanía exclusivamente los *subtítulos abiertos (no-opcionales)*. El único contexto de uso de los *subtítulos cerrados* en nuestro país siendo el subtitulado de los DVD / Blue-ray.

A partir de los marcos normativos presentados, podemos afirmar que existe un contraste bastante fuerte entre España y Rumanía en cuanto a los subtítulos se refiere. Lo que sorprende, es la preocupación constante en las ultimas décadas de España, un país de doblaje, para el desarrollo de los subtítulos como un aspecto de la accesibilidad. También es sorprendente como Rumanía, un país de subtitulación tenga tan poco regulado este aspecto importante de la lengua y de la cultura de un país.

3. El subtitulado en España y Rumanía. Extensión y tipología

Siguiendo con el análisis contrastivo del subtitulado en los dos países, podemos avanzar la afirmación que, en los dos países, tanto la subtitulación como el doblaje son modalidades presentes y conocidos pero su uso es diferente. En primer lugar, la diferencia del uso de las dos modalidades viene dada por la tradición. Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, en España, incluso antes de la imposición por orden ministerial del doblaje de las películas, esta modalidad era idónea para el contexto de la distribución de películas en la época. A diferencia de España, en Rumanía, desde las primeras películas se menciona la presencia del "texto" en las películas distribuidas en el 1930 en Transilvania, Banat y Bucovina. Además de esto, se menciona también la presencia de películas con "texto" en diferentes idiomas (rumano, húngaro y alemán).

a. Tipología del subtitulado en España y Rumanía

En función del contexto de su uso, el subtitulado presenta diferentes rasgos específicos. Un inventario de las variedades de subtítulos utilizados en España se ha realizado por Díaz Cintas (2005, 13-20) y por Bartoll Teixidor (2012, 69-79). En sus respectivas investigaciones, los dos autores observan que la subtitulación está en curso de desarrollo en España y mencionan los siguientes tipos de subtítulos: *subtítulos para sordos* (*SPS), los subtítulos interlingüísticos para audiencia general, subtítulos didácticos, subtitulación automática* y *fansubs*. Cada uno de los tipos de subtítulos mencionados se utiliza en contextos diferentes.

Asimismo, se pueden encontrar *subtítulos interlingüísticos para la audiencia general*, en contextos como: cinematógrafos que proyectan películas en VOS, festivales de cine y en las películas comercializadas en formato DVD / Blue-ray. Esporádicamente, los subtítulos intralingüísticos se pueden observar también en la televisión, en el caso de algunas películas integrales que se han transmitido sin ser dobladas, sólo con subtitulación interlingüística. Otra situación que se da en la televisión española, es el caso de películas dobladas integralmente en las cuales aparecen fragmentos en los cuales los personajes hablan un idioma extranjero / ficticio o se expresan a través del lenguaje de los signos. En esta situación, en muchas de las películas y de las series, el fragmento en cuestión se subtitula.

Como ejemplo de película integral subtitulada con subtítulos interlingüísticos para la audiencia general se puede mencionar *Apocalypto* (2006)[1], una película rodada en lengua Maya. Como ejemplo de películas y/o series parcialmente subtituladas, recordamos, sólo para mencionar algunas de las más conocidas: *La guerra de las galaxias, El señor de los anillos, El Hobbit, CSI: Las Vegas*, etc.

Una situación especial, en cuanto al uso de los subtítulos en televisión, la constituye la *Televisió de Cataluña* donde el *sistema DUAL* o *Nicam* permite a los espectadores escoger entre ver las películas dobladas o en VO con subtítulos interlingüísticos empezando con 1987 (Bartoll Teixidor 2012, 74).

Tal como observan Díaz Cintas (2005) y Bartoll Teixidor (2012), la evolución técnica en el campo de la transmisión televisiva influye en la traducción audiovisual e impone cierto desarrollo en el subtitulado también. Asimismo, la expansión de la TDT y de los servicios televisivos por Internet como: *la Televisión por Protocolo de Internet (IPTV), el video bajo demanda (VOD)* y *los servicios catch-up TV* permiten el uso de subtítulos interlingüísticos para la audiencia general en más de una lengua y también de los subtítulos intralingüísticos (SPS).

La categoría de subtítulos más representativa de España la constituyen *los subtítulos para sordos (SPS)*. Tal como se ha visto en el apartado anterior, ellos representan el enfoque principal de las normativas de accesibilidad a los servicios televisivos para las personas con deficiencia auditiva en las últimas dos décadas. La mayoría de las leyes y de las normativas mencionadas en el apartado anterior rigen este tipo de subtítulos. Introducidos por la primera vez en televisión por la cadena *Televisió de Catalunya* (TV3) en septiembre 1990, los SPS se han convertido en los subtítulos más presentes en todo el país. Los SPS se utilizan tanto en la TDT como en los DVD y en las plataformas IPTV o VOD. Asimismo, según el *Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA)* el día 6 de diciembre del 2019, en España se han subtitulado, utilizando los SPS, un número de 691 programas de televisión, representando 83,29% del total de programas emitidos por la TDT en España[2].

Los subtítulos didácticos no son un concepto nuevo, como se puede creer. Desde los primeros estudios sobre la subtitulación, se ha observado y debatido sobre el efecto de los subtítulos en el aprendizaje de los idiomas, en los países de subtitulación. Asimismo, se ha observado el hecho de que los espectadores que están expuestos a programas de televisión transmitidos en VOS aprenden más rápido y adquieren habilidades lingüísticas de un nivel más alto que los espectadores expuestos a programas TV doblados (Dollerup 1974, 197-202). De la misma manera, en el entorno didáctico, Neves (2004) observa que los estudiantes que siguen cursos de subtitulación usan las habilidades lingüísticas adquiridas en otras actividades de aprendizaje

[1] La última comprobación de la transmisión en versión subtitulada de la película *Apocalypto* se hizo el día 07.12.2019 a las 19.15 en la cadena de televisión Movistar Acción.

[2] Los datos se han recogido de la página web oficial de la CESyA, URL: http://www.cesya.org/television/seguimiento.

lingüístico. Asimismo, la importancia del uso de la subtitulación para la formación de los traductores es puesta de evidencia por McLoughlin (2009).

En España, los subtítulos interlingüísticos didácticos han sido accesibles a la audiencia general a través de materiales didácticos audiovisuales distribuidos con fines didácticos. Por ejemplo, en los años '90 empezó a publicarse la revista *Speak-UP*, una revista dedicada al aprendizaje del inglés. A presente, dicha revista se puede adquirir a través de su página web oficial y contiene materiales didácticos dedicados al público de habla española.

Gradualmente, el aprendizaje a través de la subtitulación ha desarrollado creándose herramientas informáticas dedicadas a este fin, como el programa de subtitulación *LvS* (Sokoli 2006) o la plataforma virtual dedicada al mismo tipo de aprendizaje *Clipflair* (Varga 2014).

El uso de los SPS con fines didácticos en España puede sorprender, pero hemos observado dicho uso por parte de los extranjeros que llegan a España con fines profesionales o entre los estudiantes Erasmus que quieren mejorar sus habilidades comunicativas y de comprensión en castellano.

La subtitulación automática es un tipo de subtitulado que se puede encontrar, en general, en Internet. La subtitulación automática en castellano se puede observar en plataformas de videos como *YouTube*, donde cada usuario puede activar los subtítulos, si disponibles para el video, o puede traducir automáticamente el contenido del texto audiovisual. Los fallos que se pueden observar en el uso de los subtítulos automáticos son: la calidad de la traducción y el hecho de no respetar los parámetros de la subtitulación interlingüística.

Para concluir, los *fansubs* son también presentes en el panorama de la subtitulación en España. Se trata de los subtítulos realizados por usuarios de internet que, en la mayoría, no tienen ni las habilidades lingüísticas ni la formación audiovisual necesaria para realizar tal tarea. Dichos usuarios facilitan a otros usuarios de Internet el acceso al contenido lingüístico de sus programas / películas preferidos.

Un inventario de las variedades de subtítulos usados en Rumania no existe en la actualidad, varios aspectos de la traducción audiovisual en este país siendo analizados por Varga (2014, 2016, 2017). Según dichos análisis, los subtítulos más representativos en nuestro país son *los subtítulos interlingüísticos para audiencia general.* Desde los comienzos de la televisión rumana y hasta a la web TV, el panorama rumano ha sido dominado por *los subtítulos interlingüísticos para audiencia general.* En la actualidad, el subtitulado en Rumanía presenta más variedad y cuenta con la presencia de: *los subtítulos didácticos, los subtítulos automáticos* y *los fansubs.*

Utilizados desde los comienzos del cinematógrafo y de la televisión, los subtítulos interlingüísticos se pueden encontrar en contextos como: *los cinematógrafos, los festivales de cine, los videos comercializados sobre soporte electrónico (DVD / Blue-ray)* o *el Internet*. Su presencia puede abarcar programas de televisión como *noticias, entrevistas, tertulias* y *películas*. En general, las películas se subtitulan integralmente, mientras que en los programas de televisión su presencia es esporádica,

los subtítulos utilizándose, en las situaciones en las cuales uno de los entrevistados habla un idioma extranjero. Todos los subtítulos interlingüísticos que se han utilizado en Rumanía han sido siempre subtítulos abiertos. Incluso hoy en día en la época de la *TDT, de la IPTV, de los servicios VOD* y de *la web TV*, la mayoría de las cadenas de televisión de Rumanía siguen usando *subtítulos abiertos*. Esta situación está a punto de cambiar ya que la *ley del audiovisual del 2019* menciona la introducción de los subtítulos cerrados en el contexto de la accesibilidad.

Los subtítulos interlingüísticos para audiencia general se han utilizado en Rumanía incluso en las cadenas de televisión para niños. Así pues, en el periodo 1998-2002 la cadena de televisión *Cartoon Network* transmitía sus programas de dibujos animados en inglés con subtitulación. A partir del 30 de septiembre del 2002, introdujeron gradualmente el doblaje incluso si los espectadores no recibieron muy bien el nuevo formato. En la actualidad, un rasgo que consideramos específico a nuestro país ya que no ha sido observado o documentado en otros países consiste en disponer de dos versiones de la misma película de dibujos animados. Asimismo, una cadena de televisión puede transmitir, en un primer momento, una película de dibujos animados en versión doblada, lo que coincide con la tendencia más reciente de la traducción de las películas infantiles. La misma cadena puede decidir de transmitir en otro momento una VOS[1] en rumano, siguiendo la tradición subtituladora del país. Para distinguir entre las dos versiones, las guías de programación de las televisiones mencionan siempre en el caso de las películas animadas si se trata de una versión doblada o de la VOS.

En cuanto a los *subtítulos para sordos* (*SPS)* se refiere, podemos afirmar que estos no existen en rumano. Dicho fenómeno viene ya documentado y consiste en el hecho de que en la mayoría de los países de tradición subtituladora, se considera que los mismos subtítulos interlingüísticos pueden servir tanto para la audiencia general como para los no-oyentes. Se trata de un fenómeno generalizado en todos los países de subtitulación de Europa (Portugal, Grecia, los países escandinavos, Rumanía, etc.), causado, probablemente, por el hecho de no tener suficiente información sobre la forma de percibir el lenguaje de las personas con discapacidad auditiva. El problema que queremos subrayar es que, incluso si hoy en día se conoce muy bien que los subtítulos para la audiencia general no son apropiados para las necesidades de los no-oyentes, en Rumanía, los subtítulos para sordos siguen siendo los mismos *subtítulos interlingüísticos* de siempre. En cuanto a la *subtitulación intralingüística*, ella se usa sólo en programas de televisión como las noticias, las entrevistas o las tertulias cuando no se puede entender muy bien lo que dicen los participantes, sea por causa del ruido de fondo o por algún problema de pronunciación de la persona que habla.

El uso de los subtítulos con fines didácticos ha empezado, en nuestro país, en los años ’90. Sin embargo, como en el caso de los SPS, en lugar de utilizar *subtítulos didácticos* propiamente dichos, se han utilizado los *subtítulos interlingüísticos para la audiencia general*. Tal como se ha comprobado, hasta cierto nivel de competencia

[1] Versión original subtitulada.

lingüística, se pueden utilizar con éxito dichos subtítulos, pero estos son inapropiados para un aprendizaje de alto nivel de un idioma extranjero. También, el hecho de no utilizar en Rumanía *subtítulos intralingüísticos* puede ser perjudicial para el aprendizaje de los idiomas ya que ciertas competencias lingüísticas se desarrollan a través del contacto con el texto escrito en la lengua que se estudia.

En cuanto a la presencia de las herramientas informáticas de subtitulación dedicadas al aprendizaje de los idiomas, la plataforma virtual de aprendizaje *Clipflair* ha sido desarrollada parcialmente en Rumanía por un grupo de profesores de la Universidad Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca. Dicha plataforma virtual se utiliza también para el aprendizaje del rumano como lengua extranjera, algunos de los lectorados rumanos de varios países mostrando interés hacia dicha herramienta.

La subtitulación automática se utiliza en Internet y depende de su implementación en las varias plataformas video existentes en la actualidad. A diferencia del castellano, idioma para el cual podemos encontrar subtítulos generados automáticamente, en el caso del rumano, la situación es bastante diferente. En primer lugar, muchos de los ficheros de video en rumano no disponen de la opción de mostrar los subtítulos automáticos. De las películas que tienen activada esta opción, la mayoría disponen de subtítulos generados automáticamente en portugués o en inglés, no en rumano. Sin embargo, cualquier película de la plataforma *YouTube* que tenga activada la subtitulación automática se puede traducir automáticamente hacia el rumano. Sólo para dar un ejemplo de los problemas que sigue presentando la subtitulación automática, en el caso de un video casero presentando la receta de la ensalada Shuba, una receta típica rusa, dicha ensalada se ha traducido como „salată palton" (ensalada abrigo), mientras que "The Last Supper", el título de una conocida pintura de Leonardo da Vinci, se ha traducido, en otro video, como „cina trecută" (la cena anterior) en lugar de „Cina cea de taină" como es debido traducir en este contexto.

Un fenómeno que conoce una extensión sorprendente, incluso si, hoy en día los informes muestran que se trata de un fenómeno en recesión por culpa de las plataformas TV de Internet, son los *fansubs.* Una búsqueda de las películas subtituladas en rumano que se encuentran sobre la plataforma *YouTube*, usando el buscador Google nos presenta 6590 películas[1]. Estos datos vienen completados por las páginas web que permiten a los usuarios de descargar subtítulos de películas y series en rumano. Un número de 173 de páginas web sobre este tema se han encontrado utilizando el buscador Google. Dichos resultados permiten afirmar que los *fansubs* representan un fenómeno extenso en Rumanía y que representa un tema de interés general. Generalmente, este tipo de subtítulos se asocia con la traducción de baja calidad, repleta de errores lingüísticos y que, a menudo, no respeta los parámetros temporales y espaciales de la subtitulación. En Rumanía, a pesar de su extensión, no se les tiene mucho aprecio.

[1] Para asegurar una búsqueda enfocada con máxima precisión sobre la presencia de las películas subtituladas en rumano de la plataforma YouTube, se ha utilizado la siguiente opción de búsqueda avanzada en Google: site:youtube.com "subtitrate in romana".

b. Datos empíricos sobre el uso de los subtítulos en España y Rumanía

Tanto en España, como en Rumanía los análisis concerniendo los varios tipos de subtitulación que se utilizan en los dos países se basan sobre informes, estadísticas y datos empíricos. En el presente apartado, queremos observar el uso de la subtitulación según los datos empíricos de los cuales se dispone en ambos países.

Desde el principio, se puede afirmar que el subtitulado predominante en España es el SPS, ya que supera, sin duda alguna, desde un punto de vista cuantitativo todos los otros tipos de subtitulación utilizados en España. Los SPS son presentes en proporción de 83.28% del número de horas de emisión y 691 programas de televisión han sido subtituladas el día 6 de diciembre del 2019 según la *CESyA* que presenta un informe que actualiza y analiza estos datos en tiempo real.

Los *subtítulos interlingüísticos para la audiencia general* se pueden encontrar en España especialmente en el cine. Desde un punto de vista cuantitativo, no se han encontrado datos empíricos en los cuales apoyar unas afirmaciones claras sobre la traducción audiovisual a nivel del país. Lo que hemos encontrado documentado por Bartoll Teixidor (2012, 71) es que, en los años '90, en España se había registrado "una crisis de las salas de cine" debido a la generalización de las videocasetes. Después de este periodo, las salas antiguas se reinventaron como multicines lo que tuvo como resultado el aumento del número de salas de cine, algunas de las cuales proyectaban películas en VOS. Los únicos datos documentados se refieren a Cataluña donde, según Bartoll Teixidor (2012, 71) que da el ejemplo de Barcelona, "De 15 salas que exhibían películas subtituladas en 1990, se ha pasado a 40 en la actualidad"[1]. El autor menciona que, según su conocimiento, el mismo desarrollo se pudo observar en Madrid y Valencia.

En cuanto a la presencia de los SPS y de los subtítulos interlingüísticos en las películas comercializadas en España en formato DVD / Blue-ray, sólo podemos avanzar los títulos disponibles en los catálogos de venta de las empresas del sector. Como, por ley, los productores están obligados de asegurar como mínimo los SPS, asumimos que todos los DVS / Blue-ray llevan este tipo de subtitulado. Una búsqueda en los catálogos de venta de empresas como *El Corte Inglés* y el *Fnac* nos permite afirmar que *El Corte inglés* dispone al presente de un catálogo de 13912 películas en venta, de las cuales 13378 en formato DVD y 699 en formato Blue-ray[2]. La empresa *Fnac*, propone en 2019, un catálogo de venta de 9637 de películas en formato DVD y 102 en formato Blue-ray[3].

[1] Por "actualidad", en su estudio, Bartoll Teixidor entiende el año 2010.

[2] Lo más probable 165 títulos se encuentran tanto en formato DVD como Blue-ray, de donde la diferencia en comparación con el catálogo general de películas. Para datos actualizados, véase la página web oficial de la empresa: *https://www.elcorteingles.es/*

[3] Para datos actualizados, véase la página web oficial de la empresa: *https://www.fnac.es/*.

Según *CESyA*, los SPS pueden ser activados en todos los servicios modernos de televisión de los cuales se dispone en España como: *la web TV, la IPTV y la Hdd TV*[1].

En cuanto a la presencia de las películas subtituladas en castellano en *YouTube*, se han encontrado 314 resultados utilizando por esto el buscador de Google y las opciones de búsqueda avanzada. Los resultados se refieren sólo a la presencia de las películas que presentan subtítulos en castellano y se han excluido todas las que llevan subtitulado latino.

De los datos empíricos de los que disponemos para la *subtitulación interlingüística* en Rumanía, algunos datan desde los principios del cine en Rumanía. Asimismo, empezando con el 1930, sabemos que las películas proyectadas en Tansilvania, Banat y Basarabia "llevaban texto" (Damian 2018, 250) en varios idiomas sin mencionarse si se trataba de subtitulación múltiple o de la misma película subtitulada en varios idiomas. Otras publicaciones mencionan el número de cinematógrafos existentes en Rumanía y, de esta manera, se puede apreciar que se trata de un fenómeno muy popular ya que, en el 1930, según una crónica de la revista *Boabe de grâu* (1930, 114), a nivel nacional existían 724 de cinematógrafos. Este número no incluía los cinematógrafos ocasionales, itinerantes o los de verano. De los 724 cinematógrafos, 347 se encontraban en Transilvania y 279 en Regat. En Bucarest, había 35 cinematógrafos en 1930. El mismo autor menciona, citando un informe de la Comisión de censura de aquella época, que en los primeros 3 meses del año 1930, en Rumanía, se habían proyectado 165 de películas. Entre estas películas, 50% eran de los EE.UU., 15 de Francia, 6 de Alemania, 3 de Inglaterra y 1 de Polonia. En cuanto a las producciones rumanas, sólo se mencionan tres materiales que constituían noticias o complementos del programa cinematográfico. Por desgracia, el autor no menciona la traducción audiovisual utilizada para estas películas, sólo podemos suponer que se podría tratar de "texto".

En la actualidad, se puede afirmar que en nuestro país el cinematógrafo pasa por una crisis muy grave ya que al nivel del año 2017, según un reportaje televisivo realizado por la cadena de televisión ProTv[2], se menciona el hecho de que en Rumanía sólo quedan 82 cinematógrafos, incluyendo los cinematógrafos públicos, privados y las salas multicine. Frente a estos datos, se puede afirmar que la subtitulación interlingüística utilizada hoy en día en los cinematógrafos no es muy representativa. Este declino del cine ha empezado en los años '90, después de la revolución anticomunista. Anteriormente, en los años '80, los subtítulos cinematográficos eran la categoría más representativa en Rumanía. En aquella época, en la televisión casi no existían programas en lenguas extranjeras y las películas extranjeras que se transmitían también eran muy escasas, por lo que la necesidad de subtitular era inapreciable.

[1] Fuente de la información: http://www.cesya.org/television/plataformas fecha del último acceso 08.12.2019.

[2] Para más información, véase el reportaje *România, ţara cu 82 de cinematografe*, realizado por ProTV, el 26 noviembre del 2017, en el marco del programa *România te iubesc!*

En cuanto a los datos empíricos relacionados con la televisión digital en Rumanía, se puede afirmar que, de las 124 cadenas de televisión analizadas a nivel nacional, 47 no llevan subtítulos. El motivo es que su contenido no precisa de subtítulos o que se han decidido por otra modalidad de traducción audiovisual como el doblaje, el voice-over o incluso el comentario libre. Se trata de cadenas transmitiendo noticias, deportes, música, cadenas religiosas, y cadenas infantiles. Las demás 77 cadenas de televisión utilizan subtítulos para el contenido de sus programas trasmitidos en otros idiomas[1], lo que nos permite apreciar que hoy en día en Rumanía existe un volumen significativo de *subtítulos televisivos*. Por eso, consideramos que dichos subtítulos constituyen, en la actualidad, la forma más representativa de traducción audiovisual de nuestro país.

En lo que concierne *los SPS*, son una categoría emergente debido a la iniciativa de una multinacional, como se explicará en el siguiente apartado.

Las películas comercializadas en formato DVD / Blue-ray en Rumanía llevan *subtítulos interlingüísticos para la audiencia general*. Ya que la distribución de las películas por Internet se ha disparado por causa de las plataformas Internet, se puede afirmar que los subtítulos para DVD / Blue-ray en nuestro país se usarán cada vez menos. Una mirada en los catálogos de las más importantes librerías del país puede confirmar dicha afirmación. Asimismo, el catálogo de la librería *Humanitas*[2] dispone de un inventario modesto de sólo 398 DVD y 6 Blue-ray. Un inventario más apreciable se puede encontrar en el catálogo de la librería *Cărturești*[3], donde la audiencia puede acceder a un número de 4405 películas, de los cuales 3078 en formato DVD y 1312 en formato Blue-ray[4]. Sin embargo, una mera comparación de datos nos permite observar que la oferta de películas en formato DVD / Blue-ray es bastante exigua en Rumanía.

En cuanto a las películas subtituladas en rumano encontradas en la plataforma video *YouTube*, se han encontrado 6590 películas. Lo que confirma una distribución muy distinta de los varios tipos de subtítulos entre los dos países.

Las tecnologías punta de transmisión televisiva, como *la web TV, la IPTV* y *la Hdd TV*, existen en nuestro país también. Todos estos servicios utilizan *subtítulos interlingüísticos para la audiencia general* idénticos a los subtítulos transmitidos por las mismas cadenas de televisión para la TDT o para la televisión analógica[5]. Se aprecia que, en la actualidad, hay una tendencia clara de uso de los nuevos servicios televisivos como la *web TV, el VOD, la IPTV* y *la Hdd TV.* A estos servicios se les añade uno bastante reciente, la transmisión TV a través de dispositivos móviles que también se ha vuelto muy popular últimamente.

1 Los datos empíricos se han recogido por la autora durante el periodo enero del 2018 hasta el diciembre del 2019.

2 Para más información, véase la página web oficial de la librería: *https://www.libhumanitas.ro/catalog*.

3 Para más información, véase la página web oficial de la librería: *https://carturesti.ro*.

4 Lo más probable algunas películas se encuentran tanto en formato DVD como Blue-ray, de donde la diferencia en comparación con el inventario general.

5 En nuestro país, a diferencia de España, se sigue utilizando la televisión analógica.

c. Los subtítulos IPTV en España y Rumanía

Incluso si hemos puesto de evidencia los contrastes existentes entre los dos países, sus prácticas subtituladoras y la distribución distinta de los subtítulos, también se puede observar un intento de uniformización de la práctica subtituladora en Europa. Sorprendentemente, este intento viene por parte de una plataforma privada de *streaming* y VOD que no se ubica en Europa pero que ambiciona uniformizar la subtitulación en este espacio.

Dicho intento se puede observar en el *Template Timed Text Style Guide*[1], que ha sido elaborado en varios idiomas por la plataforma de streaming *Netflix* y que intenta implantar prácticas nuevas de la subtitulación. Asimismo, se puede notar que, para subtitular las películas que ofrece a través de su plataforma de streaming, la guía en rumano contiene un apartado dedicado a los SPS[2], algo que se estrena en nuestro país con esta plataforma. Mientras que la guía en español se refiere a todas las variedades del español, haciendo distinciones mínimas entre el castellano y las muchas variedades del español latino.

Varios elementos impuestos por las guías de subtitulación no son conformes con las practicas subtituladoras de los países en los cuales son utilizados los subtítulos. Así pues, si tanto en español como en rumano los subtítulos interlingüísticos rondan en general los 37-39 caracteres, los subtítulos de *Netflix* pueden llegar a un máximo de 42. El color, blanco de los subtítulos, está conforme con los subtítulos de Rumanía, pero contradice la práctica subtituladora de España, donde los SPS son policromos o, en el caso de ser monocromos son de color amarillo. Otro requisito que contradice, esta vez, la practica traductora en Rumanía es la interdicción de insertar un espacio antes del signo de interrogación / exclamación. Esta práctica está generalizada en Rumanía e, imponiendo lo contrario, los subtítulos resultan insólitos para la audiencia rumana[3].

De todos modos, se puede observar que dicho intento de uniformización puede aportar aspectos novedosos en la práctica de la traducción de algunos países, pero también puede influenciar sus prácticas subtituladoras.

4. Conclusiones

Para concluir, esperemos haber demostrado de manera convincente la existencia de un contraste entre las prácticas subtituladoras entre España y Rumanía. También

[1] Las guías en versión inglesa, española y rumana se pueden ver en los enlaces siguientes: *inglés* https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/219375728-English-Template-Timed-Text-Style-Guide; *español* https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide; *rumano* https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/220294068-Romanian-Timed-Text-Style-Guide.

[2] La presencia de los SPS en rumano puede resultar insólita, pero creemos que su efecto será benéfico para las personas con discapacidad auditiva.

[3] A diferencia de eso, el ***French Timed Text Style Guide*** **de Netflix impone el uso del espacio, según la puntuación correcta en francés.**

consideramos que se han documentado de manera más detallada los rasgos específicos del subtitulado en Rumanía y sus carencias.

Por lo tanto, se puede afirmar que, en nuestro país, existe un tipo predominante de subtitulación que se utiliza en varios contextos diferentes. Se trata de *los subtítulos interlingüísticos para la audiencia general* y se utilizan en los siguientes contextos de traducción audiovisual: *en la televisión, en el cine, los DVD / Blue-ray* y *con fines didácticos*. De los contextos mencionados, el más representativo es el *subtitulado televisivo* que, desde el punto de vista cuantitativo ocupa el segmento más importante. Además, debido a las tecnologías emergentes de las transmisiones televisivas, se puede apreciar que dicho segmento se ampliará incluso más en el futuro.

Nuestro análisis nos permite también confirmar que *los subtítulos cinematográficos* se enfrentan a una crisis sin precedente de la cual es muy difícil recuperarse. Además, dada la falta de iniciativa y apoyo por parte de las autoridades competentes, se puede apreciar que la situación irá empeorando.

Los subtítulos presentes en los *DVD / Blue-ray* no forman un segmento muy representativo. De hecho, bajo la influencia de las tecnologías emergentes y las nuevas modalidades de almacenar y transmitir las películas, este segmento irá desapareciendo gradualmente.

Utilizar los subtítulos con fines didácticos es una práctica habitual en Rumanía. Sin embargo, se utilizan los mismos subtítulos interlingüísticos y, la mayoría de la gente considera que mirar la tele puede permitirte aprender un idioma. Por supuesto que eso no es del todo cierto, pero tampoco es completamente falso. Creemos que dicha práctica se mantendrá constante en el futuro, las películas constituyendo un medio de estar en contacto con el idioma extranjero que se estudia. En cuanto a las plataformas dedicadas al aprendizaje de los idiomas, como *Clipflair*, creemos que se seguirá utilizando en el entorno académico.

En lo que concierne las otras categorías de subtítulos, la introducción de los SPS por la plataforma de streaming *Netflix* representa una novedad en el panorama del subtitulado en rumano. Lo consideramos útil y creemos que tendrá futuro. Observaremos de cerca si esta primera iniciativa de Netflix tendrá influencia en los otros proveedores de servicios televisivos del país. Un tipo de subtítulos que tiene todas las posibilidades de desarrollarse en el futuro ya que representa la tendencia general europea.

En cuanto a los *fansubs*, muy presentes en las plataformas videos como *YouTube* y también en las páginas web de descarga de subtítulos. Empieza a notarse un retraso del movimiento de los fans de las películas ya que las nuevas tecnologías, más atractivas, también más baratas, permiten un acceso rápido a materiales audiovisuales ya subtitulados.

Y, para terminar, *la subtitulación automática* es poco conocida y no muy bien valorada en nuestro país. Dada la calidad de las traducciones y los problemas de comprensión que pueden generar, no creemos que tendrán mucho futuro en Rumanía.

En vista de los hallazgos ilustrados, se puede afirmar que en Rumanía existe un tipo de subtítulos dominante, y varios tipos de subtítulos de menos importancia que completan el panorama. Para un subtitulador es importante conocer estos datos ya que así se podrá adaptar mejor a las tendencias y los desarrollos futuros del mercado laboral de la traducción audiovisual.

Referencias bibliográficas

Bartoll Teixidor, Eduard. 2004. "Parameters for the classification of subtitles", in Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation,* p. 53-60. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Bartoll Teixidor, Eduard. 2012. "La subtitulación en España, un panorama en transformación", in Juan José Martínez Sierra (ed.) *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros*, ISBN 978-84-370-9064-1, págs. 69-79.

Díaz Cintas, Jorge; Remael, Aline. 2014. *Audiovisual Translation, Subtitling*. Routledge: Londond&NY, p. 17-18.

Díaz-Cintas, Jorge. (2005). "Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación", in Mayoral Asensio, Roberto (ed.). *Puentes: Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural*. 6. 13-20.

Dollerup, Cay. 1974. "On subtitles in television programmes", in *Babel. Revue international de la traduction*, vol. XX, núm. 4. 1974, p. 197-202.

Dries, Josephine. 1995. "Language Transfer in Europe: Whats the Problem?", in *Translatio. Nouvelles de la FIT*, *FIT Newsletter* XIV (3-4). p. 235-240.

Gottlieb, Henrik. 2004. "Language-Political Implications of Subtitling", in Pilar Orero (ed.), Topics in Audiovisual Translation, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 83-101.

Marcu, Florin. 2000. *Marele dicționar de neologisme*. București: Editura Saeculum, 2000.

McLoughlin, Laura. 2009. "Subtitles in Translators' Training: A Model of Analysis", in *Romance studies*, vol. 27 núm. 3, julio, 2009, p. 174–185.

Minodora Damian. 2018. "Cinematografe bănățene în perioada interbelică", in *Sargetia IX* (XlV). Acta Mvsei Devensis. Serie Nouă. Deva: Muzeul Civilizației Dacice și Romane, p. 247-261. ISSN 1013 –4255 URL: https://www.academia.edu/38155087/CINEMATOGRAFE_B%C4%82N%C4%82%C8%9AENE_%C3%8EN_PERIOADA_INTERBELIC%C4%82.pdf (fecha de la última consulta 07.12.2019).

Neves, Josélia. 2004. "Language awareness through training in subtitling", in Pilar Orero (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins.127-140.

Padrós Reig, Muñoz Fernandez. 2006. "Efectos económicos de la normativa de protección y fomento de la cinematografía en España", in *Revista de Administración Pública*, núm. 171, Madrid, septiembre-diciembre (2006), págs. 355-392, ISSN: 0034-7639.

Sokoli, Stavroula. 2006. "Learning via Subtitling (LvS): A tool for the creation of foreign language learning activities based on film subtitling", in *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceeding*, URL: https://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_proceedings.html (fecha de la última consulta 08.12.2019).

Varga, Cristina. 2014. "Enseñar las lenguas románicas a través de la subtitulación y el doblaje", in *Quaestiones Romanicae III*, vol 2, 2014, 657: https://ciccre.uvt.ro/sites/default/files/qr/qr_iii_2_cristina_varga.pdf (fecha de la última consulta 08.12.2019).

Varga, Cristina. 2014. Proiectul Clipflair. Prima platformă virtuală pentru predarea Limbii române pentru străini, in VARGA Cristina (ed.) New Trends in Language Didactics. Conferința Internațională Clipflair 2014, FILOLOGIE, ISBN 978-973-595-798-8, URL: http://www.editura.ubbcluj.ro/php/download. php?f=1736&ex=pdf (fecha de la última consulta 08.12.2019).

Varga, Cristina. 2016. "AUDIOVISUAL TRANSLATION FOR TELEVISION IN ROMANIA. AN OVERVIEW", in Iulian BOLDEA (ed.) Globalization and National Identity. Studies on the Strategies of Intercultural Dialogue, p. 199-218, Tîrgu-Mureș: Arhipelag XXI, 2016 ISBN 978-606-8624-03-7

Varga, Cristina. 2017. "Subtitling for Television in Romania. Genres, Typology, and Features", in Iulian BOLDEA, Cornel Sigmirean (eds.), *Debating Globalization. Identity, Nation and Dialogue Section: Language and Discourse*, Tîrgu-Mureș: Arhipelag XXI Press, 2017 ISBN 978-606-8624-01-3, p. 204-213.

Webografía

*** 1971. "DECRET nr. 62 din 8 martie 1971privind înfiinţarea, organizarea şi funcţionarea Consiliului Naţional al Radioteleviziunii Române", in *Buletinul Oficial* núm. 28 del 9 de marzo del 1971, URL: http://legislatie-.just.ro/Public/DetaliiDocument/23957 (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 1974. "Cinematograful românesc", in *Boabe de grâu*, año 1, núm 2, abril 1930, p. 114, URL: https://fr.scribd.com/document/379861089/Boabe-de-grau-an1-nr-01-martie1930-pdf (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 1974. *Boletín Oficial del Estado*, 1974, núm. 25, p. 569; URL: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1947/025/A00569-00569.pdf (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 1994. *LEGEA nr. 41 din 17 iunie 1994 privind organizarea şi funcţionarea Societăţii Române de Radiodifuziune şi Societăţii Române de Televiziune*, in "Monitorul Oficial" núm. 153 del 18 de junio del 1994. (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 2001. "Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el sector Audiovisual", in *Boletín Oficial del Estado*, 2011, núm. 164, p. 24906;
URL: https://www.boe.es/boe/dias/2001/07/10/pdfs/A24904-24909.pdf (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 2002. *Legea audiovizualului nr. 504 din 11 iulie 2002*, in "Monitorul Oficial", nr. 534/22 iul. 2002, http://www.cdep.ro/pls/legis/legis_pck.htp_act_text?idt=36987 (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 2002. *Legea audiovizualului nr. 504 din 11 iulie 2002*, in "Monitorul Oficial", nr. 418/28.05.2019 URL:http://www.cna.ro/IMG/pdf/LEGEA_AUDIOVIZUALULUI_nr._504_din_2002_CU_MODIFICARILE_LA_ZI_IUNIE_2019.pdf (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 2003. "Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad", in *Boletín Oficial del Estado*, núm. 289, de 03/12/2003 URL: https://www.boe.es/buscar/pdf/2003/BOE-A-2003-22066-consolidado.pdf (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 2003. "UNE 153010 de 2003: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva", in URL: https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma/?Tipo=N&c=N0029761 (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 2004. *Legea nr. 500/2004 privind folosirea limbii române în locuri, relaţii şi instituţii publice.* URL: https://lege5.ro/Gratuit/gu3dsnbt/legea-nr-500-2004-privind-folosirea-limbii-romane-in-locuri-relatii-si-institutii-publice (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 2010. "Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual", in *Boletín Oficial del Estado*, núm. 79 p. 30157, 1 de abril del 2010. URL: https://www.boe.es/boe/dias/2010/04/01/pdfs/BOE-A-2010-5292.pdf (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 2012. "UNE 153010:2012 Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva". URL: https://ouad.unizar.es/sites/ouad.unizar.es/files/users/ouad/UNE_153010_2012.pdf (fecha de la última consulta 01.12.2019).

*** 2012. *Istoric - alb-negru şi color*, URL: http://www.tvr.ro/istoric-alb-negru-si-color_2223.html#view (fecha de la última consulta 01.12.2019).

URL: https://cms13659.hstatic.dk/upload_dir/docs/Publications/024-Subtitling---Babel-2.pdf (fecha de la última consulta 08.12.2019).

Luminiţa VLEJA
(Universidad de Oeste de Timişoara)

Proyecto MUST: traducción e interferencias desde el TO al TL

Abstract: (***Project MUST: translation and interference between ST and TT***) The present work represents the analysis inception of a translation corpus from Spanish to Romanian, by Romanian students, with the purpose of investigating their linguistic behavior and deepen the study of their difficulties which arise during this process. The study connects, on the one hand, with the project ROGER, a corpus-based academic writing research project, (https://roger.projects.uvt.ro) which also aims at conducting contrastive interlanguage analyses: identification, analysis, measurement and evaluation of rhetoric and linguistic characteristics of academic texts written in English and Romanian at Romanian universities. We relate with the MUST corpus project, by collecting translation texts which are going to be available in the international database administered by the Belgian university. As main data of our study for the Spanish ST, we proposed a fragment of a scientific article by a Romanian author published in *Quaestiones Romanicae* VII. In our case study, we will analyze the preparing steps of translation and the Romanian alternatives from a linguistic-textual and intercultural perspective. We will also adress the hermeneutic dimension (George Steiner) and we will focus on the three essential characteristics (Hurtado Albir): text, communication act and mental process. Our intention is not to formulate solutions for the mistakes found in the corpus, but to discuss the proposed alternatives and their naturalness, the interferences or the linguistic "contamination". The project's final goal is to raise the student's translation competency.

Keywords: *translation, Spanish, Romanian, contrastive analysis, corpus linguistics*

Resumen: El presente trabajo representa el comienzo del análisis de un corpus de traducciones del español al rumano realizado por alumnos rumanos, con el fin de investigar su comportamiento lingüístico y profundizar en la observación de las dificultades con las que se confrontan durante este proceso. Nuestro estudio se conecta, por una parte, con el proyecto ROGER, un proyecto internacional de investigación de la escritura académica a base de corpus (https://roger.projects.uvt.ro) cuyo objetivo es la investigación contrastiva: identificar, analizar, medir y evaluar las características retóricas y lingüísticas relevantes de los textos académicos, escritos en inglés y rumano en las universidades rumanas. Nos referiremos, en concreto, al proyecto de corpus MUST que consiste en la compilación de textos traducidos que estarán disponibles en la base de datos internacionales administrada por una universidad de Bélgica. Para los principales datos de nuestro estudio hemos propuesto como TO en español un fragmento de artículo científico de una autora rumana publicado en *Quaestiones Romanicae* VII. En nuestro estudio de caso analizamos las medidas preparatorias y las variantes en rumano desde las perspectivas lingüístico-textual e intercultural. Incidimos también en la dimensión hermenéutica (George Steiner) y nos centramos en las tres características esenciales de la traducción (Hurtado Albir): texto, acto de comunicación y proceso mental. Nuestro propósito no es proponer soluciones a los errores detectados en el corpus, sino hacer comentarios sobre las variantes y su naturalidad, las interferencias o la "contaminación" lingüística. El objetivo final del proyecto es ampliar la competencia traductora de los alumnos.

Palabras clave: *traducción, español, rumano, contrastividad, lingüística del corpus*

Introducción

El mundo de la traducción ya no se concibe hoy en día sin el uso de los recursos existentes en el ciberespacio, muy sofisticados y en directa relación con las bases de datos y la lingüística de corpus. Nuestros alumnos de Lenguas Modernas Aplicadas encuentran al respecto una inmensa bibliografía que les proporciona modelos de traducción, desde bibliotecas de textos electrónicos, archivos informatizados y corpus. Existe, para hablar solamente de un ejemplo en este sentido, entre las revistas en línea especializadas multilingües, *La Linterna del traductor* (http://www.lalinternadeltraductor.org/anteriores.html) en la que la rúbrica *Tribuna estudiantil* está dedicada a los futuros profesionales traductores, intérpretes, correctores y profesionales del sector lingüístico. En el ámbito de la LC (lingüística de corpus) destaca la revista CORPUS (https://journals.openedition.org/corpus/) dedicada a los aspectos teóricos, epistemológicos, metodológicos en cualquier campo y área geográfica lingüística de aplicación. Sus autores, tal como lo manifiestan en el prólogo de la revista, "se proponen desarrollar una reflexión profunda sobre el papel de los cuerpos en las prácticas lingüísticas contemporáneas y un análisis reflexivo sobre los modos de elaboración de los diferentes cuerpos presentados, así como sobre sus herramientas de explotación. De esta forma, tratan de explicar y evaluar los procesos heurísticos que unen la recolección y estructuración de datos empíricos, por un lado, y la aparición o validación de la hipótesis lingüística, por el otro." (N.t.)

La lingüística de corpus (LC)

En la traducción se aplica, entre otros procedimientos, en el contexto interdisciplinar y transversal, la utilización de corpus (monolingües, bilingües, multilingües y traducidos) como una metodología moderna que reúne, organiza y procesa datos y muestras de uso de la lengua. El primer corpus lingüístico electrónico, el corpus Brown, fue creado en 1964 y hasta 1970 la lingüística de corpus se utilizó casi de manera exclusiva para el análisis del inglés. En los últimos años la lingüística de corpus ha ejercido un impacto considerable en lingüística y traducción en el caso del español.

Según la RAE (*Diccionario de la lengua española*, 2001), el corpus es "un conjunto lo más extenso y ordenado posible de datos o textos científicos, literarios, etc., que pueden servir de base a una investigación". Se diferencia de otras colecciones de textos (archivos, bibliotecas de textos electrónicos) por sus criterios de selección y almacenamiento.

El investigador chileno Giovani Parodi (Parodi 2008, 2010), en cuyos artículos apoyamos nuestras consideraciones para la aplicación práctica, opina que la lingüística de corpus es un conjunto de principios metodológicos basados en técnicas estadísticas y computacionales para estudiar datos reales de la lengua.

En su artículo *Lingüística de corpus: una introducción al ámbito*, Giovani Parodi aborda críticamente la Lingüística de Corpus (LC). Hace una breve presentación y examina el cuadro teórico que justifica su independencia como metodología de investigación en lingüística. También propone su propia definición de la LC y analiza el posible estatus de la LC como una teoría. Hacia el final del artículo pone en relación a la LC y algunas investigaciones en lengua española (Parodi 2008). El investigador chileno estima que el problema de decidir si la LC es una teoría o una metodología ha sido debatido desde varias perspectivas. Señala que existe amplia bibliografía que aborda este asunto y cita a Svartvik, 1992; McEnery & Wilson, 1996; Kennedy, 1998; Stubbs, 1996, 2001; Tognini-Bonelli, 2001. Además de su papel metodológico, la LC aporta datos que se pueden preservar, almacenar como corpus electrónicos y analizar desde distintos enfoques científicos.

Ya se sabe que la LC en su versión actual constituye un enfoque metodológico para el estudio de las lenguas, el cual revela oportunidades extraordinarias para la descripción, análisis, y enseñanza de discursos de todo tipo, de varias esferas del conocimiento y en contextos auténticos, afirma Parodi. También se considera que es una base empírica para el desarrollo de materiales educativos y metodológicos de diversa índole, así como para la elaboración de gramáticas, diccionarios y otros, tanto de discursos generales como especializados, orales y escritos. Desde esta mirada más amplia, la LC constituye un conjunto de principios metodológicos para estudiar cualquier rama lingüística a partir de corpus lingüísticos con sustrato en tecnología computacional y programas informáticos. Se trata de un método de investigación de la lengua en sus distintos usos y niveles.

Después de definir la LC como una metodología para la investigación de las lenguas y del lenguaje, advirtiendo que hay lingüistas que consideran que la LC es una técnica o una tecnología, Parodi define el corpus y hace una clasificación a partir de varios criterios. Según su teoría y la del proyecto EAGLES de la Unión Europea (Expert Advisory Group on Language Ingineering Standards)

hay tres criterios relevantes: 1. flexibilidad; 2. apertura teórica; 3. búsqueda de consensos.

A la hora de elaborar un corpus hay que tener en cuenta varias particularidades importantes: 1. extensión; 2. formato; 3. representatividad; 4. diversificación; 5. marcado o etiquetado; 6. procedencia; 7. tamaño de las muestras; 8. clasificación y adscripciones de tipos disciplinar, temático, etc.

El proyecto MUST

El Proyecto MUST (Multilingual Student Translation/Traducción Multilingüe de Estudiantes) es una iniciativa de recopilación de corpus colaborativa lanzada en 2016 que se propone reunir a profesores e investigadores de traducción en torno a dos objetivos principales: recopilar y compartir las traducciones producidas por los estudiantes y procesarlas utilizando un conjunto estandarizado de herramientas y directrices con una visión para optimizar la enseñanza de la traducción y avanzar en la

investigación empírica. Puesto que las necesidades específicas de los estudiantes de traducción difieren de las de los estudiantes de idiomas generales, por este proyecto se inicia una labor de recopilación e investigación, muy valioso también para aplicaciones pedagógicas.

La idea de este tipo de corpus no es nueva. Hay corpus de traducción de los estudiantes desde 2001, aunque de un número limitado de pares de idiomas y una tendencia restringir el corpus hacia una dirección de traducción. Una ventaja de esta gama de materiales es la creación de sistemas de anotación de errores para la traducción, pero al mismo tiempo, la comparación de los resultados entre los cuerpos se ve en algunos casos dificultada por ciertas debilidades de estos sistemas.

En 2018 se publica un trabajo de dos directoras del proyecto MUST, Sylviane Granger y Marie-Aude Lefer, ambas de la Universidad Católica de Lovaina. El principal objetivo de MUST, explican las autoras en su artículo (Granger & Lefer 2018) es rellenar el vacío existente en este ámbito digital. Los datos recopilados serán verdaderamente multilingües y representarán una gran cantidad de tipos de texto, géneros, registros y temas (véase el sitio del proyecto en https://uclouvain.be/en/research-institutes/ilc/cecl/must.html). Se están incluyendo traducciones de L2>L1 y L1>L2. El proyecto incluye actualmente 30 equipos de investigación de 14 países de Europa, Asia, Latinoamérica y cubre una gran cantidad de idiomas, entre los cuales chino, esloveno, español, francés, holandés, inglés, gallego, alemán, griego, italiano, lituano, macedonio, noruego, polaco, portugués (brasileño). La representante del equipo rumano es Mădălina Chitez de la Universidad de Oeste de Timişoara (RO ><EN lenguaje general y especializado).

El acceso para todos los socios se garantiza gracias a una interfaz basada en la web, Hypal4MUST (una plataforma verdaderamente colaborativa), donde se pueden buscar todos los datos recopilados. Los metadatos y las anotaciones están estandarizados y se pueden utilizar para todas las traducciones de la base de datos con el fin de garantizar una comparabilidad completa de datos e interpretación fiable de resultados.

Se recopilan tres tipos de metadatos: 1. los relacionados con el TO; 2. los relacionados con la tarea de traducción; 3. los relacionados con el traductor. Una vez que se ha cargado un texto con todos sus metadatos, otros miembros del proyecto pueden reutilizarlo, lo que facilita enormemente sus actividades de enseñanza y/o investigación.

En el marco del proyecto se ha creado un sistema de anotación orientado a la traducción y que presenta dos características distintivas: por una parte, ofrece la posibilidad de destacar el uso erróneo y correcto; por otra parte, ofrece la opción de marcar procedimientos de traducción, como transposición, simplificación o explicitación, orientando así la teoría hacia la práctica de la traducción. Los colaboradores decidieron hacer referencia al sistema de anotación como *anotación orientada a la traducción* en lugar de *anotación de error*. El sistema contiene 60 etiquetas en total y se compone de las siguientes tres partes:

1. Transferencia de texto de origen: se trata de discrepancias entre el TO y el TL y/o entre el TL y el resumen de la traducción. Por ejemplo, distorsión del mensaje: policies that can lead to sustainable wellbeing > politiques qui mènent à un bien-être durable 'policies that lead to sustainable wellbeing' ('políticas duraderas que conducen a un bienestar sostenible').

2. Idioma del texto de destino. Se trata de características del texto de destino que son erróneas y/o inapropiadas independientemente del texto de origen (por ejemplo, "las personas con las que" en lugar de "las personas que");

3. Procedimientos de traducción: se trata de procedimientos utilizados para resolver la traducción, problemas detectables a la hora de comparar la traducción con su TO (por ejemplo, implicitación, generalización, préstamo (Granger & Lefer 2018).

Aplicación práctica y metodología

Una primera etapa del proyecto MUST desarrollada en la Universidad de Oeste consistió en relacionar a varios grupos de alumnos que tradujeran textos o fragmentos de textos del alemán, español, etc. al rumano. Por nuestra parte, nos hemos centrado en un grupo de 7 alumnos estudiantes de Lenguas Modernas Aplicadas, primer curso de Inglés-Español, cuya lengua materna es el rumano. Para la construcción de corpus español-rumano hemos propuesto un fragmento de artículo científico de una autora rumana publicado en *Quaestiones Romanicae VII/2*, disponible en https://ciccre.uvt.ro /ro/qvaestiones-romanicae/quaestiones-romanicae-vii.

TO:

Cuestiones preliminares: la definición del género

El viaje y los libros que lo enfocan están atravesando, tal vez, su periodo de gloria. Se viaja más que nunca y se escribe profusamente sobre esta experiencia, de modo que tenemos testimonios con tonos de los más diversos. Hay relatos escuetos, que dan prioridad a los apuntes fugaces, en un intento de enumerar el mayor número posible de detalles inconexos. Al otro extremo de la escala encontramos relatos cuyos autores se decantan por el humor o por la efusión lírica, favoreciendo la función expresiva del texto, en detrimento de la referencial. No resulta sorprendente por lo tanto que, al analizar los estudios que se han hecho sobre este corpus en continuo crecimiento, Navarro Domínguez (2014, 11) nos recuerde "las contradicciones y paradojas" derivadas de su heterogeneidad.

En un mundo como el de hoy, en el que podemos ver infinidad de grabaciones hechas en sitios de los más insólitos, la descripción mimética ha ido perdiendo importancia, dejando lugar a las miradas subjetivas. Todo está relacionado, inevitablemente, con la motivación del viaje. Hay dos tipos de viajeros cuyos relatos pueden suscitar interés: i) el viajero que elige explorar el mundo en una aventura única, memorable, bajo el signo de los superlativos –lo más lejos, lo más rápido, lo más arriesgado– poniendo a prueba sus límites físicos y psicológicos, como los exploradores de antaño; ii) el viajero atraído

> por ciertos destinos con la fuerza inexplicable que poseen los lugares cargados de historia o cuyos habitantes son tan radicalmente "otros" que su alteridad fascina. No es posible obviar que la personalidad del viajero queda reflejada en cómo selecciona lo que le parece relevante y cómo dosifica la información para infundir energía propia a *su* viaje:
>
> (Iulia BOBĂILĂ, *"Barcelona es una artista caprichosa": La vitalidad del espacio en el diario de viaje de Carmen Firan*, in QR VII/2, 2019, p. 31)

Al tratarse de alumnos rumanos de nivel A2-B1 en español, hemos analizado principalmente los datos cualitativos del párrafo y nuestras observaciones se han centrado principalmente en las estrategias y los rasgos léxico-gramaticales utilizados por cada alumno en L1 en sus producciones escritas. Detectar las dificultades de traducción y los problemas de estilo, proponer soluciones y refinar la traducción son los pasos esenciales que ha seguido cada alumno hacia una mejor traducción.

Entre las dificultades de traducción destacan las siguientes:

Español	**Rumano**
relatos escuetos	T1 poveşti simple
	T2 povestiri scurte
	T3 poveşti scurte
	T4 relatări scurte
	T5 relatări succinte
	T6 povestiri simple
	T7 poveşti concise
a los apuntes fugaces	T1 însemnărilor trecătoare
	T2 notelor trecătoare
	T3 unor note scurte
	T4 notiţelor rapide
	T5 notiţelor trecătoare
	T6 notitelor trecatoare
	T7 subiectele trecătoare
relatos cuyos autores se decantan por el humor o por la efusión lírica	T1 poveşti ale căror autori optează pentru umor sau pentru versiunea lirică
	T2 poveşti ale căror autori se abat de la umor sau efuzione lirica
	T3 poveşti ale căror autori optează pentru umor sau pentru liric
	T4 relatări al căror autori ies în evidenţă prin simţul umorului şi prin fuziunea lirică
	T5 relatări ale căror autori tind să incline spre umor sau spre efuziunea lirică,
	T6 povestiri ale caror autori se fac intelesi prin umorul sau efuziunea lirica
	T7 poveşti ai căror autori se remarcă prin umor sau efuziune lirică
por lo tanto	T1 -
	T2 Prin urmare
	T3 -
	T4 tocmai
	T5 Prin urmare
	T6 În consecinţă

	T7 mai ales că
ha ido perdiendo importancia	T1 își pierde importanța
	T2 a început să-și piardă din importanță
	T3 și-a pierdut importanța
	T4 a început să-și piardă din importanță
	T5 a pierdut imortanță
	T6 isi pierdea importanta
	T7 a început să-și piardă din importanță
poniendo a prueba	T1 punând la încercare
	T2 punând la încercare
	T3 punând la încercare
	T4 punându-și la încercare
	T5 punându-și la încercare
	T6 punându-și la încercare
	T7 testându-și limitele
los lugares … cuyos habitantes son tan radicalmente "otros" que su alteridad fascina	T1 locurile ... ale căror locuitori sunt atât de „diferiți„ încât diferența fascinează
	T2 locurile … ale căror locuitori sunt atât de radical „altii" precum alteritatea lor fascinează.
	T3 locurile … ai căror locuitori sunt într-un mod radical "alții" încât alteritatea lui fascinează.
	T4 locurile … a căror locuitori sunt atât de "diferiți" încât diferențele lor te fascinează.
	T5 locurile ... a căror locuitori sunt atat de complet „alții" încat alteritatea lor îi fascinează.
	T6 locurile ... ale caror locuitori sunt atat de "diferiti" incat alteritatea lor fascineaza.
	T7 locurile ... ai căror locuitori sunt atât de „diferiți" încât deosebirea dintre ei fascinează.
para infundir energía propia a *su* viaje	T1 pentru a insufla energie proprie călătoriei sale
	T2 pentru a infuza călătoria
	T3 pentru a insufla energia în călătoria sa
	T4 pentru a-și instiga propia energie în călătoria sa
	T5 pentru a inspira energie propie călătoriei sale
	T6 pentru a insufla energie proprie calatoriei sale
	T7 pentru a-și transmite energia călătoriei sale

Aunque se parte, en cada caso, de una traducción literal, los alumnos han notado que la revisión personal del texto mejora mucho su TL. La traducción del TO no les ha impuesto restricciones culturales. Las particularidades textuales (rasgos intra- y extra-lingüísticos, micro-situación, modalidades, tiempo, lugar, espacio, marcas del sujeto, implicaciones afectivas) no están restituidas de forma idéntica en los 7 TL. Cada TL tiene sus propiedades estilísticas y léxico-semánticas. A pesar de que se trata de alumnos cuya lengua materna es el rumano, hay también aspectos gramaticales corregibles (coherencia, cohesión, el uso del relativo al, a, ai ale cărui/cărei/căror). En

algunos casos hemos notado una "ida y vuelta" de la mirada del alumno que muestra una reflexión insuficiente con respecto a la coherencia y cohesión del texto: por ejemplo, en TL 2 la oración subordinada consecutiva (*de modo que tenemos testimonios con tonos de los más diversos*) se ha restituido al rumano por una subordinada final (*astfel încât să avem mărturii cu cele mai diverse tonuri*). Un problema "técnico" es la falta de signos diacríticos en algunos TL (ă, â, î, ş, ţ).

Por falta de espacio, no nos detenemos aquí sobre los demás aspectos relacionados con las técnicas y estrategias de traducción utilizadas por los alumnos, muy interesantes también desde el punto de vista de las limitaciones personales y las reflexiones subjetivas.

Este muestrario es muy útil para analizarlo con los alumnos de traducción en asignaturas como Iniciación práctica y teórica en la traducción.

Muestrario de TL:

TL 1

Discuții preliminare: definița genului

Călătoria și cărțile care o abordează parcurg, poate, perioada sa de glorie. Se călătorește mai mult ca niciodată și se scrie abundent despre această experiență, astfel încât avem mărturiri cu nuanțe dintre cele mai diverse. Există povești simple, care dau prioritate însemnărilor trecătoare, într-o încercare de a enumera cel mai mare număr posibil de detalii neconcordante. La celălalt capăt al scalei găsim povești ale căror autori optează pentru umor sau pentru versiunea lirică, favorizând funcția expresivă a textului, în detrimentul referențial. Nu este surprinzător faptul că, atunci când analizăm studiile care s-au făcut despre acest corpus în continuă creștere, Navarro Dominguez (2014, 11) ne amintește ,, contradicțiile și paradoxurile,, derivate din eterogenitatea lor.

Într-o lume ca aceasta, în care putem vedea nenumărate înregistrări făcute în cele mai neobișnuite locuri, descrierea mimetică își pierde importanța, lăsând loc privirilor subiective. Totul este relaționat, în mod inevitabil, cu motivația călătoriei. Există două tipuri de călători ale căror povești pot trezi interes: i) călătorul care alege sa exploreze lumea într-o aventură unică, memorabilă, sub semnul superlativelor – cel mai departe, cel mai rapid, cel mai riscant – punând la încercare limitele sale fizice și psihologice, precum exploratorii de altădată; ii) călătorul atras de anumite destinații cu puterea inexplicabilă pe care o dețin locurile încărcate de istorie sau ale căror locuitori sunt atât de ,,diferiți,, încât diferența fascinează. Nu este posibil să ignorăm faptul că personalitatea călătorului rămâne reflectată în modul cum selecționează ceea ce i se pare relevant și cum dozează informația pentru a insufla energie proprie călătoriei sale.

TL 2

Întrebări preliminare: definiția genului

Călătoria și cărțile care o concentrează parcurg, probabil, perioada sa de glorie. Se călătoreste mai mult ca niciodata și se scrie din abundenta despre această experiență, astfel încât să avem mărturii cu cele mai diverse tonuri. Există povestiri scurte, care

dau prioritate notelor trecătoare, în încercarea de a enumera intr-un numar cat mai mare de detailii incoerente. La celălalt capăt al scalei găsim povești ale căror autori se abat de la umor sau efuzione lirica, favorizând funcția expresivă a textului, în detrimentul de referință. Prin urmare, nu este surprinzător faptul că, în analiza studiile care au fost efectuate pe acest corpus intr-o continuă creștere, Navarro Dominguez (2014, 11) ne amintește „contradicțiile și paradoxurile" derivate din eterogenitatea lor.

Într-o lume ca cea din ziua de astazi, în cazul în care putem vedea nenumărate înregistrări făcute în cele mai neobișnuite site-urile, descrierea mimetică a inceput sa-si piarda din importanta, lasand cale privirilor subiective. Totul este relationat, inevitabil, de motivația călătoriei. Există două tipuri de călători ale căror povești pot creste interesul: călător care alege să exploreze lumea într-o singura aventură, de neuitat, sub semnul superlativelor -cat mai departe, cat mai repede repede, cat mai periculos,-punand la incercare limitele lor fizice și psihologice, precum exploratorii din trecut;ii) calatorul atras de anumite destinații cu o forța inexplicabilă care posedă locuri incarcate de istorie ale căror locuitori sunt atât de radical „altii" precum alteritatea lor fascinează. Nu este posibil sa poți ignora faptul că personalitatea călătorului este reflectată în modul în care selectați ceea ce par informații relevante și modul în care dispensează de energie proprie pentru a infuza călătoria:

TL 3

Probleme preliminare: definiția genului

Călătoria și cărțile care îl pasionează, traversează, poate, perioada lor de glorie. Se călătorește mai mult ca niciodată și se scrie foarte mult despre această experiență, având chiar mărturii interesante. Sunt povești scurte, care oferă prioritate unor note scurte în încercarea de a enumera cel mai mare număr posibil de detalii fără nicio legătură. Pe de cealaltă parte, regăsim povești ale căror autori optează pentru umor sau pentru liric, alegând funcția expresivă a textului în detrimentul celei referențiale. Acest lucru nu este surprinzător deoarece analizând studiile care s-au făcut cu privire la această operă aflată într-o continuă dezvoltare, Navaro Dominguez ne amintește "contradicțiile și paradoxurile" derivate din eterogenitatea sa.

Într-o lume precum cea de azi, în care putem vedea o infinitate de înregistrări făcute în cele mai neobișnuite locuri, descrierea mimetică și-a pierdut importanța lăsând loc punctelor de vedere subiective. Totul are legătură, într-un mod inevitabil cu motivația călătoriei. Există doua tipuri de călători ale căror povesti pot stârni interes: i] călătorul care alege să exploreze lumea într-o aventură unică, memorabilă, sub semnul superlativului- cel mai departe, cel mai rapid, cel mai riscant- punând la încercare limitele sale fizice și psihice, precum exploratorii din trecut; ii] călătorul atras de anumite destine cu forța inexplicabila pe care o dețin locurile încărcate de istorie sau ai căror locuitori sunt într-un mod radical "alții" încât alteritatea lui fascinează. Nu trebuie să lăsăm de-o parte faptul că personalitatea călătorului rămâne reflectată în modul în care selectează ce i se pare relevant și cum dispensează informația pentru a insufla energia în călătoria sa.

TL 4

Aspecte preliminare: Definiția genului.

Călătoria și cărțile care se îmbină trec, oarecum, prin etapa lor de glorie. Se călătorește mai mult ca niciodată și se scrie în mod profund despre aceasta experiență, în așa fel încât avem declarații cu tonalități dintre cele mai diverse. Exista relatări scurte, care dau prioritate notițelor rapide, într-o încercare de a enumera un număr mare de amănunte din afara contextului. De cealaltă parte a extremei, întâmpinăm relatări al căror autori ies în evidență prin simțul umorului și prin fuziunea lirică, favorizând funcția expresivă a textului, în opoziție cu cea referențială a acestuia. Nu este tocmai surprinzător, deoarece, în momentul analizării studiilor care s-au creat despre aceste corpuri în continuă creștere, Navarro Dominguez (2014, 11) ne amintește "contradicțiile și paradoxele" desprinse din eterogeneza sa.

Într-o lume ca aceasta din ziua de azi, în care putem privi o infinitate de înregistrări realizate în locuri uimitoare, descrierea mimetică a început să-și piardă din importanță, lăsând loc privirilor subiective. Totul este relaționat, inevitabil, cu motivația asupra călătoriei. Există două tipuri de călători a căror relatări pot trezii interes: i) Călătorul care alege să descopere lumea într-o aventură unică, memorabilă, sub semnele superlativului. – Cât mai departe, cât mai repede și cât mai riscant.- Punându-și la încercare limitele sale fizice și psihologice, precum exploratorii din trecut; ii) Călătorul atras de anumite destinații cu o putere inexplicabilă pe care locurile o dețin și cu o istorie încărcată, sau a căror locuitori sunt atât de "diferiți" încât diferențele lor te fascinează. Este imposibil de presupus faptul că personalitatea călătorului persistă reflectată în felul în care alege ceea ce i se pare relevant și cum împarte informația pentru a-și instiga propia energie în călătoria sa.

TL 5

Aspecte preliminare: definiția genului.

Călătoria si cărțile care-l concentrază, trec probabil, prin perioada lor de glorie. Se călătorește mai mult ca niciodată și se scrie în abundență despre această experiență, de mod că avem mărturii cu nuanțe printre cele mai diverse. Sunt relatări succinte, care conferă prioritate notițelor trecătoare, într-o tentativă de a enumera cel mai mare număr posibil de detalii fără legătură. În partea cealaltă a scalei întalnim relatări ale căror autori tind să incline spre umor sau spre efuziunea lirică, favorizand funcția expresivă a textului, în detrimentul refetinței. Prin urmare, nu rezultă surprinzător ca după analizarea studiilor care s-au făcut despre acest corpus în creștere continuă, Navarro Dominguez (2014, 11) ne amintește „contradicțiile si paradoxurile" rezultate din eterogenitatea lor.

Într-o lume ca cea de astăzi, în care putem observa o infinitate de înregistrări realizate în cele mai neobișnuite locuri, descrierea mimetică a pierdut importanță, lăsand loc privirilor subiective. Totul este asociat, în mod inevitabil, cu motivația călătoriei. Sunt două tipuri de călători a căror povești ar putea starni interes: i) călătorul care alege să exploreze lumea într-o aventură unică, de neuitat, sub semnul superlativelor – cel mai îndepărtat, cel mai rapid, cel mai riscant – punandu-și la

încercare limitele fizice si psihologice, precum exploratorii de odinioară; ii) călătorul atras de anumite destinații cu forța nedescrisă pe care o dețin locurile încărcate de istorie sau a căror locuitori sunt atat de complet „alții" încat alteritatea lor îi fascinează. Nu este posibil să trecem cu vederea faptul că personalitatea călătorului rămane reflectă în cum selectează ceea ce i se pare relevant și cum măsoară informația pentru a inspira energie propie călătoriei sale.

TL 6

Subiecte preliminare: definitia genului

Calatoria si cartile care il focuseaza parcurg, probabil, perioada lor de glorie. Se calatoreste mai mult ca niciodata si se scrie din belsug despre aceasta experienta, de modul in care avem testimonii cu tonuri dintre cele mai diverse. Exista povestiri simple, care ofera prioritate notitelor trecatoare, cu o intentie de a enumera cel mai mare numar posibil de detalii fara legatura. La cealalta extrema a gamei gasim povestiri ale caror autori se fac intelesi prin umorul sau efuziunea lirica, favorizand functia expresiva a textului, in detrimentul celei referentiale. In consecinta, nu rezulta surprinzator faptul ca, la analizarea studiilor facute despre acest corp in continua crestere, Navarro Domínguez(2014, 11) ne aminteste "contradictiile si paradoxurile" derivate de la neomogenitatea sa.

Intr-o lume precum cea din zilele noastre, in care putem vedea infinitati de inregistrari realizate in locuri cat mai neobisnuite, descrierea mimetica isi pierdea importanta, lasand loc privirilor subiective. Totul este asociat, inevitabil, cu motivatia calatoriei. Exista doua tipuri de calatori ai caror povestiri pot starni interes: i) calatorul care alege sa exploreze lumea intr-o aventura unica, memorabila, sub semnul superlativelor- cel mai departe, cel mai repede, cel mai riscant- punandu-si la incercare limitele fizice si psihologice, precum exploratorii de odinioara; ii) calatorul atras de anumite destinatii cu forta inexplicabila pe care o au locurile pline de istorie sau ale caror locuitori sunt atat de "diferiti" incat alteritatea lor fascineaza. Nu este posibila opunerea ideii ca personalitatea calatorului ramane reflectata in modul de a selectiona ceea ce I se pare relevant si de a doza informatia pentru a insufla energie proprie calatoriei sale:

TL 7

Chestiuni introductive: definiția categoriei

Călătoria si cărțile, pe care el se concentreaza, traversează, probabil, perioada lor de glorie. Se călătorește mai mult ca oricând și se scrie belșug despre această experiență, deoarece avem dovezi din gamele cele mai diverse. Există povești concise, care prioritizează subiectele trecătoare, într-o încercare de enumerare a celui mai mare număr posibil de detalii incoerente. La cealaltă extremă a registrului găsim povești ai căror autori se remarcă prin umor sau efuziune lirică, favorizând funcția expresivă a textului, în detrimentul celei referențiale. Nu se dovedește surprinzător, mai ales că, analizând studiile care s-au realizat despre această culegere de texte în continuă

dezvoltare, Navarro Domiguez (2014, 11) ne amintește de „contradicții și paradoxuri" derivate din diversitatea lor.

Într-o lumea ca cea de azi, în care putem vedea infinitatea de înregistrări făcute în locuri dintre cele mai extraordinare, descrierea mimetică a început să-și piardă din importanță, făcând loc privirilor subiective. Totul este corelat, inevitabil, cu motivarea călătoriei. Sunt două tipuri de călători ale căror povești pot stârni interes: i) călătorul care alege să exploreze lumea într-o aventură unică, memorabilă, sub semnul superlativelor - cât mai departe, cât mai rapid, cât mai periculos - testându-și limitele fizice și psihologice, asemenea exploratorilor anteriori; ii) călătorul atras de anumite destine cu forța inexplicabilă pe care dețin o locurile cu încărcătură istorică sau ai căror locuitori sunt atât de „diferiți" încât deosebirea dintre ei fascinează. Nu poate fi exclus faptul că personalitatea călătorului rămâne oglindită în cum selectează ceea ce i se pare relevant și în cum dozează informația pentru a-și transmite energia călătoriei sale;

Conclusión

Con el desarrollo de la lingüística de corpus se ha logrado almacenar gran cantidad de géneros digitales. Los metadatos relacionados con la traducción representan un tema de gran actualidad. Hay, por ejemplo, metadatos relacionados con el TO (género y subgénero, dominio, público, objetivo), metadatos relacionados con la tarea de traducción (tipo de tarea, herramientas y recursos, retroalimentación y revisión, etc.) y metadatos relacionados con el traductor (nivel del idioma, antecedentes del estudio anterior y actual, competencia de autoevaluación en el idioma de origen y de llegada, experiencia en traducción).

La iniciativa de introducir en el equipo del proyecto MUST pares de lenguas como el español y el rumano nos parece muy productiva. Los corpus bilingües y multilingües presentan la ventaja de orientar el análisis hacia niveles lingüísticos distintos (tanto en los TO como en los TL; este enfoque contribuiría indudablemente al uso correcto de la lengua materna, donde últimamente se registran muchas anomalías): el nivel oral (fonético/fonológico), gramatical, semántico, pragmático.

Destaca la aplicación de la lingüística de corpus como fuente de datos para la enseñanza de lenguas y la elaboración de materiales didácticos: diccionarios, gramáticas, productos relacionados con la traducción automática o con las tecnologías del habla. Señalemos que se trata de una tecnología cada vez más compleja y enriquecida de las herramientas de estudio, lo que lleva sin duda alguna a un uso rutinario y creativo al mismo tiempo del lenguaje y de las lenguas particulares.

Referencias bibliográficas

Bobăilă, Iulia. *"*«Barcelona es una artista caprichosa»: La vitalidad del espacio en el diario de viaje de Carmen Firan", en *Quaestiones Romanicae VII/2.* 2019, p. 31-40. Disponible en https://ciccre.uvt.ro/ro/qvaestiones-romanicae/quaestiones-romanicae-vii.

Davies, M. Corpus del español. Disponible en: https://www.corpusdelespanol.org/

Granger, S. & Lefer, M.-A. 2018. MUST: A collaborative corpus collection initiative for translation teaching and research, in Granger, S., Lefer, M.-A. & Aguiar de Souza Penha Marion, L. (eds.) *Book of Abstracts. Using Corpora in Contrastive and Translation Studies Conference (5th edition).* CECL Papers 1. Louvain-la-Neuve : Centre for English Corpus Linguistics/Université Catholique de Louvain, pp. 72-73.

Hurtado Albir, Amparo. 1990. *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Éditions.

Hurtado Albir, Amparo. 2004. *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología.* Madrid: Cátedra.

Lavid, J. 2005. *Lenguaje y nuevas tecnologías. Nuevas perspectivas, métodos y herramientas para el lingüista del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

Martí Antonín, M. A. y Castellón Masalles, I. 2000. *Lingüística computacional*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Moreno Sandoval, A. 2001. *Gramáticas de unificación y rasgos*. Madrid: A. Machado Libros.

Moure, T. y Llisterri, J. 1996. "Lenguaje y nuevas tecnologías: el campo de la lingüística computacional", en M. Fernández Pérez (coord.): *Avances en Lingüística aplicada*. Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 147-227. Disponible en: http://liceu.uab.es/~joaquim/publicacions/llisterri_moure_96.html

Parodi, Giovani. 2008. "Lingüística de corpus: una introducción al ámbito", en *RLA. Revista de lingüística teórica y aplicada*. Concepción (Chile), 46 (1), I Sem. 2008, pp. 93-119. Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-48832008000100006

Parodi, Giovani. 2010. *Lingüística de corpus: de la teoría a la empiria*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana.

Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Santalla del Río, M.ª P. 2005. "La elaboración de corpus lingüísticos", en M. Cal, P. Núñez e I. M. Palacios (eds.): *Nuevas tecnologías en Lingüística, Traducción y Enseñanza de lenguas*, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 45-63.

Steiner, George. 1983. *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*. Bucureşti: Univers.

Torruella, J. y Llisterri, J. 1999. "Diseño de corpus textuales y orales", en J. M. Blecua, G. Clavería, C. Sánchez y J. Torruella (eds.): *Filología e informática. Nuevas tecnologías en los estudios filológicos*, Barcelona, Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona, Dpto. de Filología Española, pp. 45-77. Disponible en: http://liceu.uab.es/~joaquim/publicacions/Torruella_Llisterri_99.pdf

Volum apărut cu sprijinul: