Universitatea Liberă Internaţională din Moldova
Institutul de Cercetări filologice şi interculturale

InterXt

Revista ştiinţifică Nr.1/2

Chişinău - 2008

ISSN 1857-3711

Comitetul de redacție

Director publicație: Ana GUȚU
Redactor-şef: Elena PRUS
Redactor-şef adjunct: Pierre MOREL
Redacție: Ion MANOLI, Dragoş VICOL, Petru ROŞCA, Zinaida CAMENEV, Inga STOIANOVA, Victor MORARU, Gerhard ORHBRAND, Alexei CENUŞĂ
Secretar de redacție: Sergiu BOBROVSCHI
Coperta: Cezar SECRIERU

Consiliul ştiințific

Marius SALA (Academia Română, Bucureşti)
Mihai CIMPOI (Uniunea Scriitorilor din Moldova, Chişinău)
François RASTIER (Centrul de Cercetări Ştiințifice, Paris)
Jean-Claude GÉMAR (Universitatea Montréal)
Philippe HAMON (Universitatea Sorbonne Nouvelle, Paris III)
Marc QUAGHEBEUR (Muzeul de Arhive Literare, Bruxelles)
Theo D`HAEN (Universitatea Catolică, Leuven, Belgia)
Silviu ANGELESCU (Academia Română, Bucureşti)
Dan MĂNUCĂ (Academia Română, Iaşi)
Mircea MARTIN (Universitatea din Bucureşti)
Irina MAVRODIN (Universitatea din Craiova)
Sanda-Maria ARDELEANU (Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava)
Emilia BONDREA (Universitatea „Spiru Haret", Bucureşti)
Dumitru IRIMIA (Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi)
Corin BRAGA (Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj)
Marina CAP-BUN (Universitatea „Ovidius", Constanța)
Nicolae IOANA (Universitatea „Dunărea de Jos", Galați)

Volumul a fost recomandat spre publicare de Senatul ULIM
(Proces verbal nr. 2 din 24 septembrie 2008)

Articolele științifice sunt recenzate

ULIM, Intertext 1/2 2008
Tiparul executat de tipografia „Foxtrot" SRL
str. Florilor 1, tel.: (37322) 493936
Tiraj 100 ex.

© ULIM, 2008
© ICFI, 2008

CUPRINS

SALONUL INVITATILOR

Mihai CIMPOI. *Bacovia, a Poet from the Edges of Existence* 7
Timotei ROŞCA. *Axiologia hermeneuticii filozofice şi comprehensiunea structurii lirice* 17
Doinița MILEA. *Demonstrație metaficțională pe schema ficțiunii memoriei şi a iluziei realiste sau roman popular?* 24

LINGVISTICĂ ȘI GLOTODIDACTICĂ

Svetlana BORDIAN. *En lisant A. Rimbaud pendant le cours d'exégèse* 33
Diana BUCATCĂ. *Lingua letteraria e dialetti relazione e opposizioni* 43
Oana CENAC. *Aspecte privind abaterea lingvistică* 49
Liubovi HOMULO. *Specifity of the Scientific Prose Style* 54
Valentin NECHIFOR. *Le Discours: présence emblématique dans l'espace linguistique, un espace infranchissable* 59
Gerhard OHRBAND. *Motivation and learning style – toward a scientific approach to music learning* 66
Tatiana PODOLIUC. *The semantics of causative relations in complex sentences with the subordinate clauses of cause* 73
Maria PREANIKOVA. *How to Make Analytical Reading More Communicative?* 81
Angela SAVIN. *Motivația apariției locuțiunilor verbale în limba română* 86
Silvia SOFRONIE **Olga DIMO**. *Motivational aspect of second language learning by adult students* 91
Zinovia ZUBCU. *Les rapports logico-sémantiques et fonctionnels existant entre l'apodose et les protases introduites par « qui, que, de ce que »* 95

LITERATURĂ ȘI INTERCULTURALITATE

Carmen ANDREI. *Evocations de Bruxelles dans les lettres belges francophones du XIXe siècle* 103
Ina COLENCIUC. *Social contrasts in the novel „the Grapes of Wrath" by John Steinbeck* 111
Nina CORCINSCHI. *Retorica discursului publicistic la Nicolae Dabija* 117
Ana GHILAȘ. *Simbol și simbolizare în romanul psihologic al lui Vladimir Beșleagă* 125
Iulian GRŐGER. *Metaphern in der Fußballberichterstattung – eine Bildfeldanalyse im deutsch-polnisch-(rumänischen) Vergleich* 132
Nicoleta IFRIM. *Valențe ale imaginarului arhetipal în discursul poetic bacovian. Reconfigurări ale modelului simbolist* 141
Natalia URSUL. *Nonsense in Poetry and Prose* 146
Aliona VICOL. *Între evadarea din arhetip și redescoperirea conștiinței umane (Fănuș Neagu: studiu de caz)* 153

TERMINOLOGIE ȘI TRADUCTOLOGIE

Natalia BEJENUȚĂ. *Spezifik der deutschen Sprache als Fachsprache. Deutsch in der Wirtschaft* *161*
Zinaida CAMENEV. *Stages in translating English Phraseology* *165*
Ana GOREA. *Methods of Interlanguage Translation (Poetry)* *168*
Olga NICHITA. *Difficulties in Translation of Penal Law Terms* *171*
Olga PASCARI. *The Electronic Age of the Oxford English Dictionary* *177*
Inga STOIANOVA. *Metafora în terminologie* *181*
Valentina STOG. *Translating Poetry* *188*
Ana VULPE. *Modificări la nivel de vocabular în contextul integrării europene* *202*
Ludmila HOMETKOVSKI. *Specificul traducerii textelor juridice comunitare* *206*
Victoria BULICANU. *Influența mass – media asupra valorilor politice democratice din societatea moldoveneasca şi țările occidentale: analiză comparativă* *216*

RECENZII

Andrei BARNA. Elena Prus. *Pariziana romanescă: mit şi modernitate* *229*
Ana GUȚU. Aliona Dosca. *Construirea sistemului lexical-semantic terminologic al domeniului de aplicare Drept*. (Teză de doctorat) *231*
Ion MANOLI. Ana Guțu. *Universaliile unui curs modern de traductologie* *233*
Elena PRUS. Igor Alenin. *Funcțiile motivelor biblice în sistemul constantelor artistice din literatura universală a secolului al XX-lea*. (Teză de doctorat) *236*
Violeta TIPA. Anca Doina Ciobotaru. *Teatrul de animație - între magie și artă* *239*

SALONUL INVITAȚILOR

BACOVIA, A POET FROM THE EDGES OF EXISTENCE

Mihai CIMPOI
Uniunea Scriitorilor din Moldova

1. The Poet - the Person

When alive, Bacovia was considered a 'minor poet' and for a time after his death was quite forgotten. However today, he has again the scene, and is considered great. Within the Romanian cultural space on both sides of the River Prut, he has become an emblematic figure of the existential sensibility that in our dynamic and convulsive present, is consuming modern man with his stressful spiritual states. Bacovia is read and studied by high school and university students who discover themselves in the monotonous, melancholy tonality of his verses. Many books, studies, essays, and PhD theses are being written about his work, and the postmodernists consider him their forerunner due to his fragmentary style and deconstructivism.

How can you define a poet who once said that he was neither a traditionalist, nor a modernist, and could not be caged in any one trend or artistic movement? Nevertheless, in some interviews he did admit to being a 'poet of decadence'.

Above all, Bacovia was an isolate, immersed in a zone of darkness and an underworld of strange shadows, of phantoms in a melange of desperate shrieks, groans and weeping that came from matter itself ('. . .heard all matter weeping ...). Such a solitary, timid figure, set apart by an endless neuroses, and living in a provincial environment so full of misery, he appears to have come straight out of the slums of Dickens, or the gallery of those unstable, lyrical characters of Tennyson. Within Emil Kieran's vision of despair and decomposition, Bacovia seems a descendent of Shelley, for he penetrates 'into the innermost depth of our organism', into the visceral zone of the soul: 'The poet is an agent of destruction, a virus, an illness in disguise, much more dangerous, although miraculously uncertain for our red blood cells. To be around him means to feel your blood getting thinner, to dream of a paradise of anemia and to hear tears streaming through your veins ...'

George Bacovia, christened Gheorghie Vasiliu, and the fifth child in the family, was born in Bacau on September 4th, 1881, at 2 p.m. His father was a grocer and his mother a clerk, while his grandfather was the sub-prefect of the county of Bacau. His pseudonym came from the Roman name for Bacau, which happened to be Bacovia, and was a name given to the greater part of the Moldavian region. The poet used to say that his pseudonym was composed from the abbreviation of *Bacchus,* the god of wine, and the word *via* that means 'way'. So his pen name meant 'The way of Bacchus'; a pertinent interpretation, for his native town was certainly surrounded by vineyards.

Bacovia always seemed to be governed by a demon of instability and dislocation, for he never concentrated enough to complete his university studies and avoided a social career. He preferred the humble job of public servant, seeming in this respect like a character from the prose of Chekov, Dickens, or Kafka. He would often leave jobs that had been offered to him, and after repeated attempts to settle

in Bucharest or Iasi, he eventually returned to his hometown of Bacau, where he stayed closeted away with his parents.

To return to his youth, with some interruptions he attended the Ferdinand High School in his native town and graduated in 1903. He left the Military School in Iasi to enter the Faculty of Law at the University of Bucharest and eventually made great efforts to graduate. Finally he received his Law degree, but from the University of Iasi, not Bucharest. He never practiced this profession. Illness even prevented him from continuing his job of transcriber and assistant bookkeeper in the Bacau Prefect's office. In 1914, he was admitted to a mental sanatorium in Bucharest. At the beginning of the First World War he never took up his post as transcriber for the Department of Secondary Education at the Ministry of Education, due to the fact that he was evacuated to Iasi, along with the archives. Illness again prevented him from remaining on the staff of the Ministry of Labor in Bucharest (1917-1920) and he returned to Bacau. His final job was that of substitute teacher for drawing and calligraphy at the Boys' School of Commerce in Bacau (from 1924 to 1928). Starting with the year 1928, he became director of the review, *Ateneul cultural.* His marriage to Agatha Grigorescu brought him back to Bucharest in 1928 where he launched the review, *Orizonturi noi* and for a while he was a Reader at the Department for People's Education. After retirement he still undertook the duties of a librarian for the Ministry for Mining and Oil (1945) and was also a consultant for the Ministry of Arts (1946).

As you can see, this poet belonged to the category of unadaptables, and those poets who seem forever cursed (poètes maudits).

His retreat into social anonymity and his determination to stay at the margins of public life in the shadow of humble jobs did not however prevent him from distinguishing himself in the literary world. He benefited from the encouragement of the great poet Alexandru Macedonski, whom Bacovia valued as a 'classic poet, with a vast knowledge of Western and other cultures', and also as a 'poet of beauty and a golden times dreamer'. (In fact, in 1961, Macedonski wrote an epigram for Bacovia: *'You, dear poet, on your brow / Bear the laurel bough, / The only poet who, up till now / Has converted Lead into Gold.')*

The first volume *Plumb* 'Lead' (1916) was published with the help of poets Ion Pillat and N. Davidescu. The second publication, *Scântei galbene* 'Yellow Sparks' (1926), came about due to the insistence of the critic E. Lovinescu. In the year 1925, he was awarded the Prize of the Writers' Society, and in the year 1934, together with Tudor Arghezi, received the National Prize for Poetry. This recognition of his value developed over time, particularly after having published some new volumes from a compilation of poems written 'in breaks between working' and having as starting points what he called' concrete elements' and 'biographical data': *Cu Voi* 'With You' (1930) *Comedic in fond* 'In Fact Comedies' (1936), *Stanțe burgheze* 'Bourgeois Verses' *(1946), Stanțe şi versete* 'Verses and Poems' (in 1957, the year of his death).

Bacovia was permanently ill, a frail man who lived his life and wrote his poetry not as one with 'classic health', but with a 'romantic illness', which he expressed by means of 'symbolism'.

The sickly air, 'morbidezza', that dominates his poetry and prose with an air of authority, is not an expression of frustration, or of an eternally humiliated orphaned child. Nor is it a 'Cinderella complex'. It is merely the expression of indiffer-

ence. He had the grey, anonymous existence of a lonely provincial, far away from the 'Centre of the world', who has arrived at an obscure periphery of it. Bacovia is preeminently the poet of that existential periphery, which shuts out all other perspectives and in full view, gives birth to a conscience of a fatal, tragic recluse.

By an artistic miracle combining staginess and artificiality with authenticity and naturalness, Bacovia converts 'pathology' into 'ontology'. His state of permanent illness helps him to better understand the innermost depths of his being, those hellish depths of his ego. It has been said that Bacovia is the only Romanian poet who descended into Hell.

This statement should be corrected, for Eminescu, the poet whom Bacovia so much admired, had descended there some time before. Bacovia's profound essence is very similar to that of Eminescu for he too possessed a true spirit. Considering a parallel with English poetry, one can find obvious affinities with the melancholy complexes of Tennyson based on contraries, and also with the 'spirit of loneliness' as expressed by Shelley. He can also be paralleled with the Pre-Raphaelites, and the 'aestheticism' and 'universal pain' of Keats in *'Ode on Melancholy'.*

2.Bacovia – the Man Within

Bacovia, poet of the 'existential periphery', was a loner, solitary and taciturn, tucked away in his parents' home in Bacau, 'inherited from fathers' forefathers'. An analogy that springs to mind is that of a snail, which emerges, shyly, from his house, with his gelatinous horns extremely sensitive toward anything happening in the outside world. Bacovia's loneliness is not a social condition; it is states of soul, accepted and lived as if they were absolute reality. It is a state of many soul states, and dominant in the Bacovian psychic universe. Everything - impression, sensation, memories, sentiment, thought - is smelted into this overall state, which imposes its 'sovereignty' over his entire works. His unstable health that was forever with him was only a conventional pretext; the confinement to a strictly limited circle of his loneliness had a metaphysical nature. It was lived with all the fibers of his being, like a fixed idea or an obsession. The condition itself demands of a poet such as Bacovia that he be solitary and temperamental, confined to a space of home-like loneliness. *And no one understands a thing - / I disappear to write in a tavern, / Or laugh and set off for home, / To confine myself as in a coffin.* ('Towards Autumn'). His home, which acted as a shelter, totally suited the color of melancholy that immersed this solitary man. He used to say: 'I usually stay at home most of the day, except for a few hours when I teach at school. I don't get bored or restless in my solitude. Due to my temperament, I've always wanted such a life. I have never been too healthy. Society always seeks out forceful men, who are successful in striving for it, pushing against all odds. They could never understand the melancholy of my being.'

One can also find a sensitive attitude towards the outside world, but the world is gazed at through the front window of his home. The noisy world is outside, full of 'spontaneous joy', over which the poet does not want to project the shadows of his deeply rooted sadness. 'Here, in provincial towns, life flows monotonously,' and contains, as in an embryo, the whole of life in a single day. The monotony that ends in total silence ('I prefer the silence') is converted into poetry with a monoto-

nous style, tone, and atmosphere. His poems reveal 'landscapes of a soul': loneliness. Viewing Bacovia's poetry as a whole, one discovers it to be a self-recital, a song mumbled for himself alone, a musical 'mono-chord', without counterpoint. It is, to use postmodernist terms, an authori's discourse. Writing, as defined by the poet is communication with and within him. It is an expression of his ego addressed not only to the reader, but also to the poet's own ego: 'I have no poetical creed. I write just as if I was talking to someone, because I like talking to them. Living so isolated, and not being able to communicate very well with other people, I often talk to myself, play music and, when I find something interesting, I take notes, and then later, recite them to myself. It is not my fault that these simple notes taken in the form of verses, and sometimes they even seem to be yelling. They were meant only for me.' (Given at an interview by I. Valerian in 1927).

As one can see, his poetry is an organic secretion, the spinning of the silken thread in the chrysalis. It is the song of the melancholy born from within him, and the thought that springs from within thought itself.

The poet is tormented by a real obsession for color, by 'painting with words' or, as he would say, 'a colorful rendition'. He loved the violin. 'For me, the melodies influence the way I think of color. I play music and from the chords of the violin I write verses. Whether from scores, or from the ear of my soul, this instrument has been and still is my faithful friend. I even compose music, but it is only for myself.' As the painter uses color, the poet tried to express color in words: 'For each sentiment there is a corresponding color. Now, lately I have been obsessed by yellow, the color of despair. This is why I called my latest volume *Yellow Sparks*. In *Lead* Bacovia sees the color in yellow, which is in fact specific to lead's chemical compounds and consonant to his temperament. Burnt lead is yellow, and so is the burnt soul. 'In my test tube,' says the poet, 'any chemical reaction ends up with a yellow precipitate.' The impression of color produced by lead is static and suggests the weight of a downward pressure. 'The greatest pressure of lead is on humans. How would you feel in a vault of lead?' And the poet cites from his poem: *'Sleeping deep the coffins of lead! And flowers of lead and the funeral shroud - I stood alone in the vault ... and a wind stirred ... / And rasping were the wreaths of lead. // Turned in sleep my lover of lead On flowers of lead ... and I began to call-/ I stood alone near the body ... and felt the chill ... / And drooping were its wings of lead.'* ('Lead')

White and black are funereal colors: *'Trees in white, trees in black/ Stand in the lonely park, bare:/ Mourning decor, a funeral bier ... /Trees in white, trees in black. // In the park once more regrets fill the air ... //With feathers in white, feathers in black, / A bird who bitterly chatters / Throughout the old park wanders / With feathers in white, feathers in black. // In the park the ghosts appear// ... '* ('Decor')

Violet colour is universally used by symbolists to suggest twilight. It places everything in the realm of decomposition, of nothingness, of falling into a state without will power, of somnolence and a substance- less uniformity: the autumn twilight is violet, *'the whole crowd seems violet', 'the whole town is violet'* ('Violet Twilight'), *'Daybreak of violet'* ('One Morning'), the Spring has *'vibrations of violet'* ('Springtime Nerves'), Venus is a lively violet, horizons are violet, the mill wheel is violet, the lancet is violet ('One Morning'), the cemetery is violet ('Twilight') and so on.

Violet that is 'par excellence' the color of neurosis and morbidity, has definitely conquered the poet's soul since he has an acute conscience of the non-being having installed itself authoritatively in the universe.

3. Modern Man – Archaic Man

Studied attentively, the Bacovian man proves to be always full of surprises: he lives only in the area of paradox: de-concerning, upsetting, and astonishing others with his protean stature. He appears to repeat the same gestures, intimating a behavior that seems both common and monotonous, and a retroaction into the shell of his ego. It is a permanent retirement into the pure biological depths, accompanied by a specific existential vibration. The path that leads to this state would appear to be simply Freudian from the moment of frustration to that of repression. However, the Bacovian man certainly does not remain the small man in a 'small century': *"In this world's circle banal and greedy .../ A cry greatly convulse me deep down; / And this way (of being) will be till doom/ And nothing in this world, startles me.* ('Vobiscum') Thus, the way of being for the poet is eternal; the world being looked upon as 'sub specie aeternitatis', for he himself is 'convulsed' by a 'cry ... deep down'.

Bacovian man is not simply *'the lone one of deserted squares',* the common solitary being. He is the eternal solitary figure, propelled by his own internal weeping into the weeping of matter, or vice versa (there is no essential difference). Is there a purely romantic conflict with 'this world's circle banal and greedy', analogous to Eminescu's 'narrow circle'? Or are we dealing here with a glacial, distant, indifferent eternity? The frequent invocation from the infinite, the presence of cemeteries, of snow, of rain - that bring even the echoes of universal cosmic weeping, the leaden sky and the flowing leaves all seem to suggest a grandiose eternity, cold and aloof. Bacovia's modern dimension consists of irritation, a state of excitement, fear, trembling, and spasms; in a word - *morbidezza,* often augmented with satanic overtones. Such a familiarity with eternity has a titanic-negativist feeling about it.

However, another kind of eternity exists for Bacovia. It is one of the archetypal aurora-like beginnings of the world. The movement towards 'eternal rest' and 'severe eternity', mentioned in the poem 'Perhaps Tomorrow', towards frozen starways where he wanders in the 'terrible night' towards the infinite, is mentioned again and again with a 'Come', or even with a 'Howl' ('- *Come ... / - Come .. , / To the infinite'; 'Howl ... Howl ... far off under frozen stairways ... / In the terrible night whose door shall I knock on?* 'Winter's Lead'). This is correlated with a movement *illo tempore* toward the primordial elements of the world. The secret axis of Bacovianism is the violent impact when modern man meets archaic man. Enduring the terror of history, the first has nerves (of autumn, of winter, of spring, and even of summer, the last coming from 'the heat of the day'), while the second intercepts this terror with serenity, suggesting an eternal rebirth. The acute feeling of *sameness,* lived profoundly by the 'Bacovian being' is disconcerting and frustrating while at the same time, liberating and fulfilling. The meaningful principle of the antinomy, the reciprocal challenge and the enforcement of contraries is fully developed, putting in dialectic balance that which is empty and that which is full: *There are moments when I have it all ... / Silent, sweet psychoses - / Lovely tales like dreams of roses..../ There*

are times when I have it all ... / / See, there are moments when I have it all ... / Life is spent with words in a row - / A song from the past ... long ago ... /There are times when I have it all ... ('In Happiness')

These paradoxical *'moments when I have it all',* 'fix only the moment of *hybris* (here of 'happiness')', when the fullness brings about the emptiness, realizing it, making it more dreadful and more markedly affected by the non-being.

The retirement, the acts of confinement, of running away from reality, typical for the Bacovian man, reveal something of his link to archaic man, for he was also a seeker of secure dwellings and archetypal domains.

The poetry of the Idea suggests how the Bacovian ego loses itself in a dialogue with Eternity, with Shadows, between normality and temptation. In Bacovia's poems, archaic man and modern man mimic and challenge each other, bringing about a strange symbiosis, yet a natural one along the line of genuinely-satanic Bacovianism. Why? Because modern man belongs to history, while archaic man belongs to prehistory or protohistory; the first is anchored in actuality and caught by it, while the second avoids it, boycotting it by re-living and re-starting the beginning of the world.

According to Mircea Eliade, the dialogue between the above two men, would have had reason for reciprocal reproach. Modern man, who can be creative only if he is part of history and finds his inspiration in his own freedom. This freedom to make history by realizing himself would rebuke archaic man for the fact that he cannot create as long as he is a prisoner of habit, repeating ad infinitum the first free gestures of mankind. Or, is it possible for modern man to make history by himself while history is being made either by itself, or by a reduced number of people, or even by just one man? 'Thus, for the traditional man, modern man offers neither the type of free being, nor that of a creator of history. On the contrary, the man of archaic civilizations can be proud of his mode of existence that enables him to be more than he was, free to annihilate his own "history" by periodical abolition of time and collective regeneration. This freedom with regard to his own "history" - which for modern man is only irreversible, yet constitutes human existence - cannot be indulged by the man who wants to be historical' (Mircea Eliade, *Essays,* Bucharest, 1991, p.115).

The Bacovian man is endowed with 'the freedom to realize history by realizing himself', suggesting the flowing, the collapse, the sliding into nowhere, confinement inside the proper circle, the aspirations flown away on the wind, the solar apparition of some joys of Spring, the universal creation of 'lead, tempest, wasteland'. All these contribute to a perpetual sense of termination, and an annihilating end. It is a history that is being made under the sign of 'the misunderstood' and in the void of individual solitude.

Another obvious quality of Bacovian man is that of being able to regenerate time, to make it cyclical, unhistorical or transhistorical, in other words, eternal. He is at liberty to believe he is the same as before: *Alas, it's the hour of years gone by, wet shadows are crossing, /And in the draft of a passageway full of rainwater, I doze.* ('Nocturne'). The Bacovian night is pregenesis: within it all possibilities germinate. *'The call from the depths of the earth'* from 'Melancholy' is an invitation to familiarize oneself with the breeze of eternity. The Bacovian Spring is full of regenerating possibilities. It does not break the spell of the dream, but rather stimulates it. To rediscover

the proper powers during and due to spring is an act characteristic to traditional man. *Green and new, green and new ... / Bud that's white and pink and pure, / I still see you, I still hear you, /Dream of sky and of azure /* ('Springtime Notes').

However, the main characteristic of the Bacovian man – again in the spirit of the archaic man - is that of effectively transcending time by a gesture of spontaneous abolition, either by a bizarre mixture of rain and snow: *And autumn and winter / Descend together; /And shower and snow -/And snow and shower.* ('Sleet'), or an elementary iteration of *the same* leading automatically to other times or *illo tempore,* or by enforcing and universalizing feelings: ... *Heard all matter weeping* ('Lake Dwellings'). Time is transcended also by projecting the sadness: *And there slowly, calmer, / They gather around sighing - / Yearning for 'tomorrow', their sister, / Yearning for my being.* ('Days Pass'), or the unabated thirst for the Absolute, an idea expressed by Eminescu, meeting the infinite cold of the sky, as in 'Sometimes': ... *And I'll take from the sky / what I no longer / Find among the stars, / since I began to wander. / I prefer to think like this / When I yearn eagerly - /Or the sky is cold / To infinity* ... Modern man, caught by neuroses, morbidity and the *'yearning for tomorrow',* goes to the flowing bed of history toward an uncertain end, but belonging also to eternity, while archaic man, serene and confident, comes from the archetypal past, reliving human existence from the beginning when he met his first love, first fear and first nerves. The eternal return is captured in the poem aptly entitled 'Memento':

And while the snowstorm wanders ... / The hours of the clock have rasped / The sufferings of dead souls - / Though these are things of the past // And while the snowstorm wanders /Once again, loves that were lost / Awaken lonely poets - / Though ... these are things from the past! // And while the snowstorm wanders .../ As on an unknown coast ... / Once more I think that you are lovely - / Though ... these are things of the past /.

4. The Existential Emptiness

In the life of the psyche, as was shown by Stephane Lupasco, a French Philosopher of Romanian origin, there are two factors that activate and enforce each other. On the one hand, there is the identical and homogenous, while, on the other, there is the non-identical and heterogeneous. To realize life, forces the possibility of death while to realize death creates the possibility for life. 'Focusing on life, our conscience is populated with death, focusing on death, it is populated with life' (Stephane Lupasco, *Psychic Universe,* Iasi, 2000, p. 126). Poets strongly manifest a consciousness of death. The psychologist Pierre Janet considers that even for a normal person the idea of death is a morbid phenomenon. Caught in this process of focusing on life and death, the conscience oscillates between homogeneity and heterogeneity and knows two kinds of morbid manifestation: *schizophrenic* (when it fixes in homogenous and enforces the heterogeneous) and *Maniac-depressive (*when it fixes on heterogeneous and enforces the homogenous).

The actual malady, the pathologic state is conditioned by the abolition of the conflict that paralyzes the development of the dialectics: 'Any actual malady is the absence of conflict among the cellular and cerebral levels. The sick man is the man who abandons the fight, or else the fight abandons him' (op. cit. p. 224).

Bacovia suspends any conflict between life and death; more than that: he perceives life as if it is the death. Death appears itself without being referred to life. Everywhere - in the manifestations of nature, on the faces of people, (his sweetheart included), and in their behavior, in the insignificant daily happenings, in the various aspects of the sky - the poet perceives the signs of degeneration, of disjointment, of dissociation, in a single word, 'nothingness'.

His poetry has the character of a funeral ritual with liturgical incantations. There is a funeral march, a Biblical wailing (of Job), and a stifled mourning with a cosmic resonance, which sometimes ends in a desperate shout, with an exclamation: *Listen how it rains / How depressing!* ('Rarely'); *Oh, Dream ... Oh, freedom ... / Howl! Howl! .far off under frozen star-ways* ('Winter's Lead'); *Oh, keening of bells when it rains!* ('It's raining'); *Oh, when will there be different spring-time arias?* ('Springtime Nerves'); *How rapidly it snows, how rapidly!* ('About Winter'); *High School- cemetery / Of all my youthful days!* ('High School'); *Flowers on horizons, in the grass - flowers ... / Jesus!* ('Hymn'); *I said to myself: It is late – / Oh, thoughts, / In the world!* ('When Alone'); *Inside my heart there's autumn!* ('And All').

When such exclamations are absent, there appear meditative questions or short conclusive formulae like: *And again all are sad, / Today as yesterday* ('Piano'); *Nothing now remains* ('Gaudeamus'); *Relative, / Pardon* ('Ideas'); *A famous / Aphorism / Helps you / To live ... / It is neither tomorrow, / Nor today, / Nor yesterday – / The time* ... ('Cogito').

Bacovia is like a tragic Narcissus, who sees in the mirror his own face which he identifies with the face of death. He is a Narcissus who, marked by this implacable identification is immobilized only in his melancholy, obsessive thoughts. Under the terror of such dark thoughts, in which one can hear the fluttering of the wings of Poe's raven, he opens a one-man theatre where he plays out his destiny: does mechanical gestures, laughs sarcastically, *senselessly,* ('Autumn Nerves'), invoking also the sarcastic laughs of those who seem kin to his ideas: Poe, Baudelaire and Rollinat ('Finis'), cries with *tremble as in a frenzy* ('Pulvis'), stages movements of a loner, gets 'irritated', invents dramas of the hospital and dramas of rape ('In the Park'); he lies back as if dying */Spreading rose son myself, faded-jaded flowers/* ('Poem in the Mirror'); weeps softly, full of alcohol and beaten by rain, like a skeleton, he knocks at his sweetheart's window with a coin ('Autumn Nerves'); passes nervously *from one room to the other / On the strike of the satanic hour.* ('Midnight'); walks *pallid and silent* on a street among *Thousands of women* and caught by melancholy ('Springtime Notes'); mimics the death of King Romulus ('Tempest').

One should mention the decors for they are nocturnal, autumnal, crepuscular, with clavier wailing, with 'humid wind' with military brass bands: *What a sad opera playing,* with red, yellow and green ghosts, with phantom-like beings as in the *Hysteria of humans, / Beneath the wailing ravens* ('About Winter'), with mourning waltzes and funeral marches, with sad darkness, with *Leaden grass and strong air* ('Autumn Nerves'), *with pain and with mystery* ('A Tale'), with deaf silences, with tremors and *icy rains* ('Morning'), with perfume of wet roses and homely sigh ('Love Song'), with infernal rains.

It is a 'theatrum mundi', staged by a satanic Demiurge and dominated by the terror of Nothing. The Bacovian ego, fully theatrical, initiates a senseless game, the game of the Absurd itself.

There appears the tragic theatrical performance of Nothing invading the stage coming from everywhere: from the lights of the day, from nocturnal silences, from telluric depths or from the glory of the sky. The spirit of Nihilation haunts a world in which the disease of degradation is at work. From the hollow sphere of the Cosmos one hears the sounds of a universal insanity: *Immensity, eternity, / You, chaos, gathering all the same ... / In your emptiness insanity - / And you make us all insane.* ('Dust'). All that is material, all that has sense is swallowed up by this void of nothing which is a true cosmic black hole.

The lovers are overtaken by the night, since *All day nothing has happened* ('Sic Transit II'); and from the sounds of the past centuries there remains only Nothing between them and the poet who appears an unsure horizon and metaphysical threshold so that: *Let your mind linger in Non-being / Buzzing through the centuries, / There is nothing more to retain / Of the many things once murmured. / / There isn't and never was; / Day after day has rolled. / An unsure horizon, / And metaphysical threshold* ('Sine Die').

On this musical wave of Non-being sounds dematerialize, slide into other sounds, more stifled, more obscure.

The critic Ion Negoitescu once stated: 'If with Mallarme the technical artifice creates for itself the motivation for delight, being just the narcissism of a virtuoso, with Bacovia, technique is the slave to his emotional states, overwhelming by their pitiful misery, states of failure and the banal, so far from the Mallarmean orchestral ethers. The Bacovian rhythms are more complicated, getting more and more obscure through lack of images, the inner music of the ideas shrink until disfigurement, from where another music starts, undecipherable and tragic.' *(Istoria literaturii române,* vol **I,** Bucharest, 1991, p. 268). The Bacovian sadness being total and the fingerprint of disorder so profound, the ultra-fine musical technique is reabsorbed in an exclamation, in a yell.

George Bacovia, who combines in an incredible way the spontaneous, novel, native sensation with the technical artifice, with the irrational (mystery, strangeness, sliding in 'nerves', funeral ritual, melancholy of the late and of the too late) and with the rational (the 'clear' metaphysical projections of the cosmos, of the nothingness, of the archaic, the conceptual revaluation of colors), the poetic with the counter-poetic, performs a singular figure among the symbolists and avangardists, surpassing them due to the existential core and the obscure inner music, 'undecipherable and outrunning postmodernism'.

Bacovia is the Brancussi of Poetry. Like the author of 'The Column without End, 'The Bird in Flight' and 'The Table of Silence', the author of *Lead,* of *Yellow Sparks* and *In Fact Comedies* is a 'bowl of essences', a searcher for Fibonacci's Gold Section. Both of them are in some way 'Primitives', 'carvers' of ideas of essential symbolic forms. (Brancussi was interested not in the bird as such, but in the idea of flight).

'I gave to my poems the luminaries of joy', wrote Bacovia in a Brancussian spirit, in *Useful Digressions.* Joy and Bacovia? Yes! The joy of sincerity, the joy of expressing with theatrical tricks, the joy of re-discovering the pristine peace, the silence of thinking: *Bacovia, / The country / Where any thought / Is silent* ... ('Stanza for Bacovia').

Deep meaning of life is found in the fatal passing *From the loneliness / Of life / Into the loneliness / Of death* ... ('Loneliness, I didn't Want You'). Nevertheless, at the

end of the poem there appears the eulogy of life: *Poets, avoid / Loneliness. / Among people / There's life...*

As a symbolist, an anti-symbolist, a decadent with the light from the beginning of the world and from resurrection (the flowers on horizons invoke Jesus in 'Hymn'), an expressionist who censors Pathos with humor, an existentialist by nature, Bacovia either concentrates his visions in stanzas and verses, in a very grudging vocabulary in the style of a 'doina', (a love song and elegy), or else he melts them into an inner musical fluid. What we have left is an exemplary poet of essences.

AXIOLOGIA HERMENEUTICII FILOZOFICE ŞI COMPREHENSIUNEA STRUCTURII LIRICE

Timotei ROŞCA
Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă"

Poezia, ca şi divinaţia, ca şi dragostea sau moartea ţine de taină şi mister. De la Aristotel şi pînă astăzi încă nu i s-a găsit o definiţie satisfăcătoare. Părintele Poeticii antichităţii, în său tratatul, ajuns doar parţial pînă la noi, se referea, în bună cunoştinţă de cauză, atît la specificitatea genului, cât şi la deficienţele interpretării lui. În fragmentul 1447 b, versetul 10 gînditorul atenţionează: „ Cât priveşte arta care imită slujindu-se numai de cuvinte simple ori versificate - fie folosind împreună mai multe feluri de măsuri, fie unul singur - pînă astăzi n-are un nume al ei. Căci n-avem termen (s.n) care să îmbrăţişeze deopotrivă mimii unui, Sofron ori Xenarhos şi dialogii socratici, nici imitaţia săvîrşită în versuri de trei măsuri, în versuri epice, în versuri elegiace şi altele la fel...".[11]

În acelaşi tratat, fondatorul Poeticii sugerează, începînd cu primul fragment 1447 a, versetul 10, şi un principiu al interpretării – acela al primordialului, al „începutului": „... din cîte şi ce fel de părţi e alcătuită, aşijderi despre toate cîte se leagă de o asemenea cercetare, începînd cum e firesc, cu cele de început".[22] Criteriul calităţii „imitaţiei", pus ca „început" la baza interpretării poeziei, a fost depăşit de timp, conceptul primordialităţii rămîne însă şi pînă astăzi un principiu fundamental al hermeneuticii.

Comprehensiunea e de neconceput fără un reper inaugural. Cu atât mai mult când e vorba de hermeneutica structurii lirice, care presupune un câmp de interpretare extrem de larg şi de complex. Accentuăm aceasta, dat fiind că poezia, în sens larg, aristotelic, dar, mai ales, poezia lirică, în special, cum precizează Jean–Marie Schaeffer, citindu-l pe Stevenson, „ nu se poate baza pe enumerarea unei serii finite de trăsături distinctive stabile şi conjuncte, ci numai pe o medie ponderată de trăsături... cele mai importante sunt... regularitatea ritmică, măsura metrică (care nu trebuie confundată cu structura ritmică... rima, accentul pus pe structura sonoră, limbajul figurat, un câmp semantic ce conţine numeroase semne emoţionale").[31]

Acea „ medie ponderată de trăsături" nu poate fi analizată şi evaluată temeinic, decît bazîndu-ne pe anumite principii metodologice ale hermeneuticii, pe criteriile de interpretare. Din mai multe considerente. În primul rînd, poezia lirică reprezintă un act intenţional, graţie căruia a luat naştere opera. Interpretarea şi aprecierea ei presupune un raport, o confruntare foarte specifică între intenţia exegentului de a evalua, interpreta şi intenţionalitatea conceptuală a autorului poeziei. O atare colaborare confruntare are loc în cadrul percepţiei, unde se pot produce

[1] Aristotel. *Poetica*. Studiu introductiv, traducere, şi comentarii de D.M. Pippidi. Seria scriitori greci şi latini. – Bucureşti: editura Academiei Republicii Populare Române, 1965, p.54

[2] Aristotel, Op. Cit., p.53

[3] Jean-Marie Schaeffer. Poetica. În cartea: Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer. Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului. În colaborare cu Marielle Abroux, Dominique Bassano, Georges Boulaxia, Michel de Fornel, Philippe Roussin, Tzvetan Todorov. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu. – Bucureşti : Editura Babel, 1996, p.138.

surprize imprevizibile. În al doilea rînd, există o diferență principială între intenția din text şi intenția prealabilă a autorului. Identificarea de către exeget a elementelor din operă fără a şti, sau înainte de a şti în ce măsură acestea corespund structurii intenționale – un asemenea act ţine de secretele zămislirii şi ale interpretării. Rădăcinile gnoseologice ale unui asemenea act duc în adânc, în taină şi mister, în ocultism şi divinaţie. Aici un rol reprobabil îl are intuiția, genialitatea, adică valorile genetice ale ființei, ființialității, nu însă în afara istoricității şi facticității, a eficienței care împing viața înainte, îi dau sens şi speranță.

Asupra acestui grup de probleme a meditat, mai întâi, fenomenologia și hermeneutica fiziologică, prezentată în studiile lui G.W.F. Hegel, Husserel, F. Schleiermacher, W. Dilthey, M. Heidegger, G. Gadamer ș.a.

Polemica dintre concepțiile lor filozofice, reluările, confruntările de opinii sau continuările lor pun la dispoziție un prețios material „primordial" pentru aprofundarea hermeneuticii fenomenului poetic însuși, a actului de înțelegere, interpretare și evaluare a lui.

Astfel, F. Schleiermacher este unul dintre primii gânditori care insistă asupra noțiunii și sensului de comprehensiune, asupra capacității de înțelegere propriu-zisă și care trebuie să pornească, în opinia lui, de la forma individuală, personală a expresiei literare.

Dintre cele două criterii de interpretare a operei – gramatical și individual, tehnic sau psihologic, autorul ,,Hermeneuticii" pune accent, totuși, pe cel de-al doilea, deşi fenomenul poetic este privit în spectrul organicității acestor două perspective. Individualul este enigmatic și imprevizibil în expresia valorii poetice, consideră fondatorul hermeneuticii. El poate fi dedus, continuat și înnobilat doar în virtutea unei „ concreări"(termenul lui Lanson) cu interpretul textului. Acesta din urmă e chemat să intuiască tainele zămislirii, ce țin, în mare parte, de genialitate și divinație, și să le continue conform perspectivei individualității creatoare. Totodată, individualul la Schleiermacher este angrenat, cum aminteam, în general; viața poetului, universul său spiritual e de neconceput în afara epocii,„ansamblului vieții". Despre acest angrenaj vorbește de acum „ limba, care „ încă de la naștere modifică spiritul", tot astfel cum opera, exprimată prin cuvînt, nu poate fi concepută decât ca acțiune și „fapt al spiritului".[41]

Bineînțeles, asemenea teze axiomatice incită opinia critică. A incita, în cazul dat, înseamnă a participa, a înainta și a aprofunda comprehensiunea, mai cu seamă când e vorba de opere din diferite epoci, sau de gradul de înțelegere a produsului poetic; atât de către autorul însuși, cât și de către interpret, exeget. Nu odată asemenea declarații din partea poeților: chemarea mea e să scriu, aprecierea e de datoria criticii, a exegezei. Schleiermacher vine cu teza, că de prestigiul operei răspund ambii, implicați, chiar și atunci, când textul a fost scris în altă epocă. Interpretul, în convingerea savantului, trebuie să se transpună în conștiința cititorului contemporan textului de altă dată să trăiască, anume condiția timpului de atunci. Teza a fost amendată și completată de ceilalți hermeneuți menționați mai sus, întrucît o transcendere în trecutul concret istoric este inutilă și imposibilă. Ceea ce se încearcă a fi reconstituit prin ponteţialităţile creației nu va fi identic niciodată cu ceea ce a trăit, a gândit și a produs poetul în timpul istoric, al epocii elaborării operei. Poate fi prins în intuiție și continuat doar ceea ce rămîne și continuă în

4 Schleiermacher, F.D.E. *Hermeneutica*.- Iaşi: Polirom, 2001, p.25-26.

ființialitate, ca o „adîncire a spiritului în sine... ce se cunoaște pe sine ca spirit", cum va preciza G. Gadamer. Iar cunoașterea de sine a spiritului nu poate avea loc decît prin „mijlocirea istoriei, a contemporaneității evoluate. Comprehensiunea, în cazul dat, se va clarifica, limpezi prin această „integrare", care, conform concepției lui M. Heidegger, se produce în „ timp", se decantează între trecut și prezent, o dată cu decantarea valorică a „Ființei" (W. Dilthey), aceasta din urmă manifestîndu-se ca o chintesență, ce aduce cu sine istoria în mers sub semnul tuturor experiențelor trăite. Cunoaștem și apreciem valoarea operei din trecut doar prin faptul continuității ei.

Cât privește cealaltă teză a lui Schleiermacher referitoare la„obligativitatea" interpretului de a-l înțelege pe scriitor „mai bine decât el însuși s-a înțeles pe sine", aici accentul se pune nu pe istoricitate cu toate complexitățile ei, ca o „curgere în timp", ci pe individualitatea creatoare, mai exact spus, pe identificarea interpretului cu aceasta din urmă. Nu este vorba de o simplă identificare cu însăți conștiința propriu-zisă a poetului, ci cu ideea spontană, incoștientă a acestuia. Inconștientul, ca semn al genialității, așa cum o demonstrează și psihanaliștii în frunte cu S. Frend, este comun tuturor indivizilor. În acest sens, interpretul, care are acces la această idee, iscată în subconștientul poetului, adică în universul comun, participă la viața ei și nu o dată poate și să o continue. Nu rare sunt cazurile, când un critic talentat, înzestrat cu intuiție creatoare, primește ideea, care așa și nu și-a găsit o „materializare", o transcendere deplină în opera poetului, ca pe un dar, dezvoltând-o într-o viziune neașteptată, surprinzătoare.

În cele mai desăvârsite studii, eseuri recenzii exegeții pornesc, de regulă, nu de la ideea predilectă, intențională, lansată de autorul poemului, ci de la „interiorul" acelei idei, sau de la „forma internă", cum ar spune G. Gadamer. Ei devin coposesorii acesteia. În continuare, fie că reconstruiesc semnificația și o proiectează în alt spectru de lumină, continuând pe aceasta cale direcția „intențională" a hermeneuticii romantice, fie că recurg la cealaltă direcție - „anti-intențională", bazată pe reductibilitate, ilustrată spectaculos de Husserl prin concepția intuitivității. E locul să amintim formula acelei „verticalități" huserliene descrise de P. Ricoeur – autorul „Eseurilor de hermeneutică": „El vede atunci în reducția – epoche – aplicată atitudinii naturale cucerirea unui imperiu al sensului, de unde este exclusă prin punere între paranteze orice chestiune privind lucrurile de sine. Tocmai acest imperiu al sensului, eliberat astfel de orice chestiune factuală, constituie câmpul privilegiat al experienței fenomenologice, locul prin excelență al intuitivității".[51]

Concepția husserliană asupra subiectivității a incitat spiritele hermeneutice. Extremistă în esență, ea a făcut să „vorbească" categoriile în detrimentul propriei paradigme. Căci înainte de a declara subiectul „autonom", iar obiectul un opus al acestuia, există „relația de „incluziune" sau de „apartenență" a celor doi factori. W. Dilthey va fi acela care în lucrarea sa „Geneza hermeneuticii" prin categoriile de „trăire" și „istoricitate" va întreprinde cu totul alt demers, aprofundat în psihologia cunoașterii, foarte important pentru înțelegerea și interpretarea poeziei lirice, inclusiv. Trăirea reprezintă chintesența energiei umane. Ea însoțește și determină fluviul continuu al istoricității. Or nu e de mirare că un individ se recunoaște în trăirea altui individ, respectiv, în bucuria suferința sau tristețea personajului liric al unui poet. Mai mult decît atît în trăirea eului liric al unui poem eminescian, „Epigonii", de

[5] Ricoeur, Paul. *Despre interpretare.* În volumul: Eseuri de hermeneutică. Traducere de Vasile Tonoiu. – Bucureşti: Humanitas, 1995, p.23

exemplu, se poate recunoaşte o întreagă epocă, sau condiţia existenţială a omului dintotdeauna, cum ar fi în celebra „Odă" (în metru antic)".

Prin demersul husserlian şi cel diltheyan asupra intuitivităţii şi a trăirii ne adâncim şi mai mult în universul labirintic al subiectivităţii umane, în general, şi al subiectivităţii poetice, în particular. O perspectivă axiologică ne oferă în acest sens M. Heidegger în lucrarea sa „Fiinţă şi timp", mai cu seamă prin aşa-numitul „proiect" de „hermeneutică a facticităţii". Luăm cunoştinţă aici de o structura arhitectonică a gândirii, de o gândire a gândirii însăşi. În esenţă, este supusă judecăţii gândirea predecesorilor. Temporalitatea curgătoare, despre care vorbea Dilthey nu se poate manifesta în sine, decât în „fapte şi fiinţă". Sentimentul timpului, care macină totul, lăsând în urmă fiorul unui apocalips, în poezia „Nu am moarte cu tine nimic" a lui Gr. Vieru, de exemplu, nu poate fi intuit, nici trăit, cu atât mai mult interpretat, decât după faptele şi acţiunile, gesturile personajului liric: constatări trăiri, negări, interogaţii etc. – totul se întreprinde pentru promovarea concepţiei privitoare la umilirea sau anularea morţii, expresie a trecerii, a desfiinţării. Tot odată, ea nu poate avea loc decât în Fiinţă, care include cele trei dimensiuni temporale sau „acum"-uri, cum le remarcă exegeza, în speţă acelaşi G. Gadamer, sau „Dasein", cum defineşte Heidegger permanenţa Fiinţei („a fi acum"). Prin urmare, timpul este „fiinţial"; orice prezenteizare vine să reprezinte „fiinţa ca fiinţă"[61], spune M. Heidegger. De aici savantul A. Gavrilov ajunse la concluzia logică în sensul că „acum" – urile din care se clădeşte fiinţa reprezintă „a patra dimensiune a timpului", chiar dacă Heidegger „nu afirmă nicăieri acest fapt".[71]

În poezia contemporană deseori întâlnim poezii lirice cu situaţii şi stări spirituale sau emotive neutre, „în sine", greu sau imposibil a le interpreta sau evolua. Fără un reper metodologic, axial, hermeneutic e greu să te orientezi într-un asemenea labirint. Este cazul să amintim de poezia lui N. Stănescu, care el însuşi se consideră nu altceva decât „o pată de sânge", pe când poezia se înfăţişează ca un „semantism ce precede cuvântul".[82] De unde provine acel „Semantism", dacă nu din Fiinţă sau din fiinţialitate, ca un ecou concetraţional al acesteia, dacă nu din timpul „acum"-utizat? – iată o nouă definiţie a poeziei, apelând la cele două câmpuri hermeneutice: heideggerian şi stănescian.

Exemple similare vom întîlni şi în creaţiile altor poeţi: M. Sorescu, L. Dimov, G. Naum, Gr. Vieru, L. Damian, V. Teleucă, P. Mihnea, A. Codru, acesta din urmă orientându-se spre o viziune brâncuşiană, adică spre un spaţiu temporalizat, tot astfel cum V. Teleucă trăieşte condiţia „metronomului".

„Dasein"-ul ne aminteşte întrucâtva de concepţia hegeliană a cunoaşterii de sine a spiritului absolut. În hermeneutica heideggeriană Fiinţa nu pretinde a încheia ciclul dialectic. Scopul ei este cu totul altul: a-şi divulga în permanenţă prezenteizarea. Gândirea şi rostirea umană îi asigură unul dintre cele mai strălucite ocazii, aşa cum poezia, după N. Stănescu apelează la cuvânt, la rostire „din disperare".

---

6 [1] Heidegger, Martin, *Fiinţă şi timp.* – Bucureşti: Jurnalul literar, 1994, p.21

7 [1] Gavrilov, Anatol. *Criterii de ştiinţificitate a terminologiei literare. Principiul obiectivităţii. O mutaţie paradigmatică de la raportul subiect/obiect la raportul subiect/subiect. Eseu de epistemologie.* – Chişinău: Academia de Ştiinţe a Moldovei. Institutul de Filologie, 2007, p.96

8 [2] Stănescu, Nichita. *Fiziologia poeziei. Proza şi versuri. 1957 – 1983.* Ediţie îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului. – Bucureşti: Editura Eminescu, 1990,p.38

Așadar, Heidegger a descătușat ființialitatea de încorsetările rațiunii logiciste și a promovat comprehensiunea, pornind de la „fapte". În cadrul poeziei, prin fapt trebuie să înțelegem, pe de o parte tot ce compune viața eului, adică structura internă, pe de altă parte tot ce ne oferă textul: imagine, idee, motiv, laitmotiv, semnificație etc. care alcătuiesc structura externă.

Toate acestea însă nu pot fi interpretate doar și numai sub semnul continuității și al concretizării de fapte și acțiuni. La capătul lor ne așteaptă efectul care și încununează valoarea, deschide, totodată, șansele interpretării, finitudinea actului hermeneutic.

Aici ne vine în ajutor o altă teorie hermeneutică – aceea a efectelor și a orizonturilor, dezvoltată de G. Gadamer, elevul lui Heidegger. Faptul sau lucrul din viață și realitate atrage, mai mult sau mai puțin, cu lumina lui. În poezie, imaginea cu semnificația ei este volframul ce se aprinde în momentul zămislirii operei, în virtutea contactului cu sursa de energie, cu plusul și minusul, trăirii și gândirii poetice. E ca Focul Haric ce se aprinde din taină. Iar taina nu poate proveni decât din ființialitate înfățișându-se în realitatea concret – istorică. Fără încărcătura energiei istorice acumulate nu există eficientizarea ca atare. Tot așa cum fără o asemenea conștiință a condiției hermeneutice aprecierea nu va fi completă, va ieși deformată. Mai mult: prin cunoașterea lucrului, în plan filologic – a operei, ne cunoaștem pe noi înșine, ca „Dasein", „ființă-în-lume". De la Adam și până astăzi trăim sub semnul sau sentimentul unor împliniri, desăvârșiri, eficientizări, stimulatoare de alte predispoziții de desăvârșire. Orice comprehensiune se încheie cu un efect care completează sau desăvârșește eficiența Ființei niciodată epuizată. Așa cum în realitatea lucrurilor există o continuitate o dialectică a desăvârșirii, sau a tendinței spre desăvărșire și afirmare tot astfel există o dialectică a comprehensiunii. G. Gadamer o explică prin așa-numită „fuzionare a orizonturilor", celor implicați în relevarea sau revelarea adevărului. Pe ambii îi caracterizează, în cazul dat, câmpurile sau orizonturile de cunoaștere. De fapt ele și comunică în surdină, până la deciziile concluzive, după care apare acordul apreciativ., supus comentariului, interpretării propriu-zise ...„Omul – spune Hegel – nu poate niciodată ști câte cunoștințe are, de fapt, în sine... ele nu aparțin realității sale, subiectivității sale ca atare, ci numai ființei sale ființând în sine".[91]

Într-o variantă mai estetizantă, ideea hegeliana a fost reluată și continuată de Jaques Derrida în tratatul său „Diseminarea". Literaritatea, în general, este privită printr-o traiectorie întinsă, ea avându-și sorgintea în credințele antropomorfice antice, în zeități ocrotitoare de memorie veșnică, tot astfel, cum scrierea ar avea pretenția de a permanentiza informațiile, știința. Orice scriere, cum lămurea Platon doar emană opinie. E un fel de leac, în sensul satisfacerii lectorului – pacient (setos =bolnav de cunoaștere), fără să lecuiască, e un fel de „pharmacom". Dilthey sau Heidegger operau cu noțiunile sau categoriile de „ființă aici și acum", „intenționalitate", „anti-intenționalitate"; J. Derrida apelează la categoriile de „deconstrucție", „răsturnare", „phamakon". „Pharmakon"-ul, exprimându-ne oximoronic, ar fi o îmbinare antinomică de „leac" și „otravă", dar fără substanță. Ea ar fi o formă a hazardului care ține într-un șoc durativ „pacientul", un fel de „narcotic" „aneidetic" ce stă sub semnul așteptării unui final imprevizibil și, de fapt, inexistent.

9 [1] Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia științelor filozofice,* Partea a treia, Filozofia spiritului. Traducere de Constantin Floru. – București: Editura Academiei R.S.R., 1966, p.124

Comentând „Farmacia lui Platon", J. Derrida disociază: „Pharmakon" ar fi o substanță, cu tot ceea ce va putea conta acest cuvânt, ca materie cu virtuți oculte, de adâncime încriptată, care își refuză analizei ambivalența, pregătind, deja, spațiul alchimiei, dacă, mai târziu, nu ar trebui să recunoaștem în ea însăși anti-substanța: ceea ce rezistă oricărui filosofem, depășindu-l, în mod nedefinit, ca non-identitate, non-esență, non-substanță și procurându-i, chiar prin aceasta, adversitatea inepuizabilă a fondului (fonds) sau și absența sa de fond (fond)".[102] Cu alte cuvinte ale aceluiași teoretician „pharmacon"-ul reprezintă „mediul în care se opun opusele, mișcarea și jocul care le raportează pe fiecare la celălalt, le răstoarnă și le face să treacă unul în celălalt (suflet-trup, bine-rău, interior-exterior, memorie-uitare, cuvânt-scriere etc.) ...El este diferența (différance) diferenței (différence)... Din acest fond își extrage dialectica filosofemele".[112]

Actul hermeneutic stă sub semnul unei specifice diplomații, comportament între parteneri, între Eu-l, interpret și Tu-ul, autor de text. Și poate nu atât între ei, atenționează G. Gadamer, cât între orizonturile lor. Fuziunea nu este un act simplu. Aici au loc marile confruntări între experiența poetului, în cazul nostru, și cea a exegetului, a lectorului, în general, atât la nivelul axiologic, cât și la nivelul gândirii, trăirii, expresivității etc. Orizonturile au unitățile lor de verificare: prin analogie cu alte experiențe, stiluri, metode, școli etc.

Un rol decizional, în cazul dat, îl are limbajul. În limbaj se conține Ființa (Ființa națională, în cadrul unei culturi).

Adevărul relevat nu este, în exclusivitate, „proprietatea" sau meritul partenerilor implicați în conversație, dar și al limbii. Ea vine cu fondul ancestral, cu impulsurile latențelor cu acumulările practicii istorice.

Fenomenul în cauză se evidențiază și mai mult în scris. În textul scris expresia adevărului se prezintă în varianta cea mai concentrată, disciplinată și elegantă, respectând etalonul sau canonul tradiției. Valoarea poetică expusă scriptic suportă variantele interpretărilor, intervenirile repetate. Ea nu se supune totalmente conceptului autorului sau interpretării exegetului. Ea vine din Ființă și luminează atât pe autor, cât și pe interpret. E ca un focar, astru nestins, care niciodată nu se epuizează, cum ar fi opera eminesciană, de pildă, fiindcă se degajă, acumulându-se din existență și comunicându-se prin limbă care, acum, apare în rol de subiect „supra-individual". Cât privește rolul poetului, ca subiect, sau interpretul, ca lector „virtual" (U.Eco), aceștia au, mai degrabă, rol auxiliar, drept transfer care asigură comunicarea. Nu recunoștea același N. Stănescu faptul că poetul nu este mai mult decât o „moașă" care asistă la nașterea poeziei? Nemaivorbind de critici, cercetători care se apropie de text în mod diferit și-l interpretează în funcție de capacitățile lor de a intui „forma internă".

Așa cum hermeneutul de mare talent caută să intuiască în tezele și antitezele sale chneizășia doctrinei, tot astfel autorul de poezie lirică autentică aruncă punți vizionare în viitor, pentru a-și securiza arta. În orice caz, există o diferență principială între talentul de nivel mediu și geniu, tot astfel cum există o diferențialitate, „diferența, diferenței", „fondul dialecticii" (Derrida). La nivelul celui dintâi se poate vorbi mai mult de „deconstrucție", de răsturnare. Geniul însă ca cel eminescian, de exemplu, se naște „la răspântii de secole". A pretinde la refacerea

10 [2] Derrida, Jaques, *Farmacia lui Platon. În Diseminarea*. – București: Univers enciclopedic, 1997, pp.71-72

11 [2] Derrida, Jaques, op.cit., p.123

intenționalității sale e, pur și simplu, riscant. Creația lui pornește tot din Ființă, ca și a oricărui talent mare, inclusiv a celui exegetic (sunt critici care cu/prin puterea lor de creație depășesc produsul poetic propriu-zis). Geniul se conduce însă de principii mult mai angrenate și mai complexate. Avem a face cu ceea ce I. Derrida numește „Pharmakon". Poetul se confruntă cu însăși ființialitatea sau, mai exact spus, prin geniu Firea Ființei se confruntă, se verifică pe Sine însăși (avându-se în vedere spectrul tuturor aspectelor: limbaj, psihologie, istoricitate, factologie, gândire, trăire, eficiență etc.). Iată de ce, ori de câte ori se încearcă o refacere, o restructurare, o depășire (fie în plan ontologic, cum a intenționat să demonstreze același N. Stănescu – nu numai prin în „Elegii" – în universul filozofic eminescian, fie în plan artistic propriu-zis: atâția epigoni a cunoscut opera poetului „nepereche") a perspectivei conceptuale sau o continuare a ei, cu atât mai mult o negare a intenționalității, opera rezistă, iar taina regenerează în/cu propria ei sursă de lumină. În cazul dat poetul, mai bine zis opera sa, ca și cum s-ar autointerpreta. E de competența interpretului să „prindă" această undă hermeneutică emergentă a geniului, ca să-și asigure justețea aserțiunii, interpretării sale, iar aceasta presupune de acum angajarea într-un alt câmp de creație a celor doi exponenți, pe cât de emergent, pe atât de sigur în perspectiva perseverării continue și infinite.

DEMONSTRAȚIE METAFICȚIONALĂ PE SCHEMA FICȚIUNII MEMORIEI ŞI A ILUZIEI REALISTE SAU ROMAN POPULAR?

Doinița MILEA
Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați

Le roman de Umberto Eco construit, comme ses précédents romans, sur plusieurs étages narratifs et sur plusieurs niveaux de signification, recycle aussi une certaine quantité de clichés de la 'littérature de consommation', avec laquelle il porte explicitement un dialogue. Le lecteur peut choisir sa clé de lecture en fonction des goûts et de son niveau d'instruction. La narration de Umberto Eco est une démonstration dans laquelle la littérature est aussi sujet et objet de son livre, où se croisent et se neutralisent un roman de la mémoire, un roman parabole de notre monde intérieur et les modèles de la littérature de consommation.

Romancier născut dintr-un teoretician al literaturii, care, într-un anumit fel, analiza cu anticipație romanele pe care urma apoi să le scrie, Umberto Eco (**Numele trandafirului** – 1980, **Pendulul lui Foucault** – 1988, **Insula zilei de ieri** – 1994, **Baudolino** – 2002) construiește, după propriile mărturisiri, un roman „caleidoscop" de unde fiecare ia ceea ce-l interesează având cititorul, ca ipoteză fundamentală a textului, într-o inginerie literară propusă în 2004: **Misterioasa flacără a reginei Loana. Roman ilustrat.**

Ca şi în studiul din 1979 (**Lector in fabula**), în demonstrația ulterioară, din 1994 (**Şase plimbări prin pădurea narativă)**, Eco analizează conceptul *cititor implicit* ca proiecție pe care un text şi-o construieşte pentru a se putea manifesta: ‚cititorul implicit' sau ‚model', sau ‚ideal', cum îi place lui Eco să-l numească, nu este o ființă în carne şi oase, ci o strategie textuală care trebuie identificată de cititorii reali pentru ca lectura să-şi atingă scopul. Textele literare, dar nu numai cele literare, sunt, după Eco, nişte ‚maşinării leneşe', care nu funcționează decât odată activate de un cititor ideal, capabil să înțeleagă multe nespuse, să suplinească , ne-naratul', să umple spațiile goale, să se grăbească atunci când lectura i-o cere sau, dimpotrivă, să se oprească asupra unor amănunte aparent lipsite de importanță când textul i-o cere: „O pădure este, ca să folosesc o metaforă a lui Borges, o grădină cu cărări ce se bifurcă. Chiar şi atunci când într-o pădure nu există poteci trasate, oricine îşi poate trasa propriul parcurs, hotărând să o ia la dreapta sau la stânga de la un anumit copac, şi tot aşa, făcând câte o alegere la fiecare copac întâlnit în cale. Într-un text narativ cititorul e constrâns în fiece moment să efectueze o alegere … Există prin urmare nişte reguli ale jocului, iar cititorul model e acela care se pricepe să-l joace … Desigur că autorul, ca să-i dea instrucțiuni propriului său cititor-model, dispune de nişte semnale anume, de gen".

Propriile puncte de vedere ale autorului asupra modului de folosire a cărții (a se vedea şi Marginațiile şi glossele care au însoțit lectura la **Numele trandafirului**, constituie şi modelele de lectură oferite de comentariile la texte celebre (Nerval – **Sylvie**, din **Fetele focului**), grile de lectură apriorice ale oricărei cărți de tip „ficțiune", pe care teoreticianul Umberto Eco ar putea să o scrie. Practică literară a „rescrierii" postmoderne sau „literatură de grad secund", după formula deja clasicizată a lui

Genette, „falsele eseuri" ale lui Umberto Eco, din antologia **Jurnal sumar**, presupun un text inițial care se deschide într-un text nou, depășindu-se de conceptul de „lectură" prin jocurile aluzive ale textului secund, sprijinite de intertextualitate, palimpsest (suprapunere de texte) şi metaficțiune.

Reproducând **Diario minimo** (Milano, 1992), versiunea românească se deschide printr-o notă la ediția din 1975, reproducând articole publicate între 1965-1972, semnată de Umberto Eco însuşi, care-şi autocomentează strategiile de scriitură având în vedere două concepte-cheie, permițând receptarea unor practici culturale postmoderne: „cititorul model" şi „reader response", şi definindu-şi demersul prefațator ca o „cheie de lectură" pentru „cititorul care ar avea nevoie".

Ca apartenență genetică, pentru uzul cititorului conformist, Umberto Eco, recuperează categoria parodiei şi pastişei, „cărora le-am adăugat nişte fragmente scrise ulterior în acelaşi stil". În acelaşi timp, parafrazând titlul celebru al unei scrieri a lui Queneau – **Exerciții de stil,** Eco apreciază că **Nonita**, spre exemplu, „este fără îndoială un *exercițiu* asupra lui Nabokov".

Cuvintele cheie ale demersului scriitoricesc din culegerea lui Eco sunt „face aluzie", „ia drept model", „este un joc de cuvinte", „imită stilul", „modelul principal", ceea ce redimensionează spațiul literaturii la care se referă falsele eseuri la proporțiile unui nou univers, născut în sensul „ficțiunilor" borgesiene, prin rescriere, şi trimițând la texte critice bine cunoscute ale autorului italian sau la mai recentul **Interpretare şi suprainterpretare**. U. Eco îşi construieşte mozaicul demonstrativ cu aceeaşi atenție cu care prezentase opera ca un şantier deschis între intenția autorului şi intenția interpretului. Dacă textul literar refuză interpretarea unică prin ambiguitatea funciară care-i este proprie, atunci în perspectiva poststructuralistă, pluralitatea lecturilor şi implicit a sensurilor ar permite o lectură ca „double écriture", după Derrida, un comentariu redublant, în care sunt deconstruite şi rescrise sensurile şi articulațiile textului prin reabilitarea „tăcerilor", elipselor textelor, într-un text secund, în care operele devin un pretext pentru reamenajarea demersului critic.

Centrul acestei „rescrieri" are două puncte de sprijin evidente în demonstrațiile lui Eco: cititorul („implicit" sau „model"), proiecție pe care un text şi o construieşte ca strategie textuală pentru a se putea face recunoscut de „cititorul real", pentru ca răspunsul la lectură" să suplinească ne-naratul, tăcerile şi elipsele textului de suprafață („the disnarrated" după Gerald Prince). Modul în care Eco îşi reorganizează lecturile, punând față în față textul-bază (hipotextul) şi cel rescris, este evident dat de un stil aparte, care permite relaxarea conceptelor teoretice prin mici anecdote, divagații, mărturisiri, înlocuind, tot într-o demonstrație, schemele complicate din **Lector in Fabula**, fără să uite „intentio operis", „intenția textului", după o formulare din interpretare şi suprainterpretare, adică acea coerență internă a textului care permite delimitarea impulsurilor interpretative ale textului.

„Intenția textului", concept care permite identificarea „Cititorului Model", capabil să imagineze la rându-i un Autor Model, altul decât cel empiric, real, este dirijat cu abilitate împotriva altui concept „Reader oriented", care delimitează „intentia auctores", de „intentia operis", şi de credința pragmaticilor că lectura este exclusiv relaționare şi interacțiune, în sensul deconstructivist, pe care Eco îl refuză, o „permanentă recontextualizare", o semnificație delimitată de context.

Locuri uzate ale literaturii, locuri comune, sunt aşezate de Umberto Eco în avant-textul falselor eseuri, pentru a atrage atenția cititorului asupra ideii de dialog cu tradiția literaturii, cu literatura ca practică intertextuală: „Prezentul manuscris ne-a fost încredințat de către gardianul şef al închisorii comunale (…), misteriosul prizonier care a abandonat manuscrisul într-o celulă (…), ceea ce rămâne din manuscris – restul fiind ros de şoareci" (**Nonita**).

Dar practica postmodernă a autobioficțiunii îi permite lui Eco să se introducă pe sine în carte alături de autor, personaj şi cititor, prin strategii ale metalepsei narative (depăşiri de frontiere narative):„(…) pe baza căruia credem că cititorul îşi poate face o idee despre extraordinara aventură a acestui Umberto Umberto (oare misteriosul prizonier n-o fi fost cumva Vladimir Nabokov, refugiat în mod paradoxal în regiunea Langhe, şi nu înfățişează cumva acest manuscris celălalt chip al proteicului imoralist?)".

Pastişarea atmosferei şi stilului textului prim (**Lolita** de Nabokov) este dublată de jocuri ale metaficțiunii (comentarii ale ideii de scriitură în corpul scriiturii ficțional-pastişante): „Nonita. Floare a adolescenței mele, neliniştea nopților mele. Niciodată nu te voi mai putea revedea … Mă numesc Umberto Umberto. Ce puteți spune voi, cei care mă judecați (toi, hypocrite, lecteur, mon semblable, mon frère!)".

Un fragment ca **Esquisse d'un nouveau chat**, „face aluzie în principal la Alain Robbe-Grillet, dar ia drept model şi alți maeştri ai noului roman", după propria trimitere a autorului. Scriitura la persoana a doua plural,„voi", prin care cititorul, autorul şi personajele sunt suprapuse în acelaşi plan narativ, trimite la practica textuală a lui Michel Butor (**Renunțarea**), construită în dialog cu trecerile din referentul ficțional al romanului lui Grillet, **În labirint**, în imaginea deconstruită a tabloului din camera de hotel, aluzie explicită la cele două texte în dialog: „Vă întrebați dacă acest lucru nu vi s-a mai întâmplat deja şi dacă n-ați văzut o scenă asemănătoare în tabloul cel mare care împodobeşte peretele în fața mesei. Dar tabloul arată o cârciumă aglomerată cu un copil în colț; în centru se află o masă cu o bucată de carne pe ea şi lângă masă se observă figura unui soldat care stă în picioare … . În colțul opus se observă o pisică gata să sară. Dacă priviți tabloul mai de aproape, veți vedea limpede în pupila pisicii imaginea unei camere aproape goale…".

Scrierea de romane după rețete, de tipul OULIPO, intră în atenția pastişelor lui Eco (**Do your movie yourself**, 1972), care selectează pattern-uri / „plot patern": „Subiect multiplu pentru Antonioni. O întindere pustie. Ea se îndepărtează. Permutări. Stă acolo. Atinge îndelung un obiect. Se îndepărtează, apoi se opreşte perplexă, face doi paşi înapoi şi se îndepărtează din nou (…)".

Pastişele-pastilă la cărți celebre, create de Umberto Eco, trec insesizabil prin ironie – parodie, practicată cu un „plaisir du texte", recuperator al modelelor de scriitură:„Kafka Franz. **Procesul**. Cărțulia nu e rea, este un roman polițist cu anumite momente à la Hitchcock; de exemplu, crima din final, care va avea publicul său. Însă arată de parcă autorul ar fi scris-o sub cenzură. Ce sunt aceste aluzii imprecise, această lipsă de nume de persoane şi de locuri? Şi de ce protagonistul este pus sub acuzare?" (**Rapoarte de lectură către editor**, 1972).

Misterioasa flacără a reginei Loana are o deschidere (un incipit) care invită la o lectură a literaturii prin literatură. „Aşa a început totul" - este o deschidere împrumutată din romanul lui Céline **Călătorie la capătul nopții**, care ar putea

crea o linie de organizare a sensurilor fie în direcția dată de titlul metaforic, „capătul nopții" (prezent într-un fel în „soarele negru" al finalului), fie în direcția romanului în formă autobiografică. Sfârşitul cărții – „De ce soarele se face oare negru?" poate propune un joc intertextual cu trei trimiteri suprapuse: la soarele negru din imaginea lui Dürer, la cel din poezia lui Nerval, **El Desdichado**, sau, de ce nu, din cărțile de taroc. În lectura cea mai directă, construcția oximoronică trimite la sfârşitul personajului narator şi al cărții (un sens parabolic şi unul în cheie metaficțională).

Mergând în acelaşi sens al indicațiilor de regie ale autorului teoretician, fragmentul de început cultivă până la obsesie imperfectul: „Sau parcă nu eram treaz, ci mai visam şi acum. Era un vis ciudat, lipsit de imagini…". Eco îşi anticipează strategia (**Şase plimbări prin pădurea narativă**) într-un comentariu la **Sylvie** a lui Nerval: „Imperfectul e un timp foarte interesant, pentru că e durativ şi iterativ. Fiind durativ, ne spune că ceva tocmai se petrecea în trecut, dar nu într-un moment precis, şi nu se ştie când anume s-a început acțiunea şi când sfârşeşte. Ca timp iterativ, ne autorizează să gândim că acțiunea aceea s-a repetat de multe ori (…). Din cauza acestei ambiguități temporale a lui, imperfectul este timpul la care se povestesc visele sau coşmarurile (…). Nu-i vorba de un amănunt de nimic, pentru că mare parte din farmecul din Sylvie se bazează pe o alternanță bine calculată de verbe (…), iar utilizarea intensă a imperfectului îi conferă întregii întâmplări un ton oniric, ca şi cum am privi ceva cu ochii întredeschişi".

Romanul lui Eco este construit pe o sumă de strategii ale autenticității, dominate de vocea unui narator la persoana I, strategie comentată de Eco, à propos de **Gordon Pym** a lui Poe (numele personajului lui Poe fiind asumat şi de naratorul lui Eco): „Textul începea cu – Mă numesc Arthur Gordon Pym – şi deci punea în scenă un narator la persoana întâi, însă acel text apărea sub numele de Poe, ca autor empiric (…)"

Nu este de mirare că romanul începe cu asumarea povestirii prin persoana I, care se va transforma într-un hățiş textual al descoperirilor şi identificărilor, în egală măsură ale strategiilor narativității, ale textelor literaturii care se regăsesc în „biblioteca textului" romanesc, dar şi ale sistemului propriu ‚romanului popular' cu care romanul lui Eco dialoghează *programatic*.

Cartea lui Eco construieşte, după afirmația autorului, „lumi ale ficțiunii narative" complexe, contradictorii şi provocatoare cu lumea reală. Eroul său, anticarul Giambattista Bodoni, care-şi pierde memoria în urma unui accident cerebral, încearcă să-şi recupereze memoria „autobiografică", „amestecând ficțiunea şi realitatea", „citind ficțiunea ca şi cum ar fi realitate." Din acest punct reconstituirea, regăsirea identității pierdute, se face organizat, în trepte, dezorganizând universul trecutului pentru a-l reface: „casa copilăriei", cutia de rezonanță pentru trecutul uitat este punctul de plecare, Solara, casa de la țară, un fel de spațiu al vârstei de aur, o utopie regresivă.

Camerele casei de la țară, podul, capela zidită, grădina, satele de peste munte, oferă toate *probe* din existența unor generații: bunicul, anticar şi el, părinții, primele iubiri, strânse în cutii, în cărți uitate, în colecții de reviste, de timbre.

Consecvent studiilor sale teoretice şi incursiunilor practice (**Opera deschisă, Structura absentă, Tratat de semiotică generală. Lector in Fabula** etc.) Eco îşi construieşte sensul romanului pornind de la elementele de detalii care înconjoară textul, (elementele paratextuale), de la titlu, care devine o cheie a sensului, prin

funcționarea în lait-motiv şi prin registrul *romanului de senzație* din care este împrumutat. La acest efect se adaugă mențiunea generică *roman ilustrat* care, ca „semnal ficțional", este dublat de copertele-ilustrate interioare. În principiu şi în practică funcționează un pact ficțional: autorul sugerează, simulează o lume reală pornind de la elemente concrete (titluri de cărți şi colecții reale), pe care posibilul cititor le recunoaşte, şi proiectează un spațiu ficțional, ştergându-i frontierele.

Titlul cărții este prezent în anticipări (prolepse) parțiale de-a lungul întregului roman, procedeu propriu literaturii de senzație: amânarea efectului; curiozitatea cititorului în fața întrebării : Ce vrea să însemne o misterioasă flacără? este satisfăcută treptat:„Pe un perete, bătută în două ținte, o imagine care mi-a provocat încă o flacără misterioasă (…)";„Răsfoind alte reviste ilustrate, într-un crescendo de misterioase flăcări, ce mă făceau să iau foc de la un fascicul la altul, descopeream eroi despre care cărțile mele de şcoală nu-mi vorbiseră niciodată".

Suprapunerea imaginilor la care trimite sintagma „misterioasa flacără" pregăteşte cititorul pentru un sens legat de cărți: „Revista ilustrată cu copertă multicoloră, se intitula *Misterioasa flacără a reginei Loana.* Acolo era explicația misterioaselor flăcări care mă agitaseră după trezirea din accident, iar călătoria la Solara căpăta în sfârşit un sens".

Este, pe de o parte, o „povestire insipidă, despre un regat misterios şi o regină tot atât de misterioasă, care păstrează o flacără cum nu se poate mai misterioasă, care îngăduie o viață lungă, sau de-a dreptul nemurirea (…)", iar pe de altă parte, „o regină închipuită în moduri cu mult mai eterice, păstrătoarea flăcării resurecției", model al nostalgicei perfecțiuni care dă țintă aspirației individului. „Memoria de hârtie", cărțile, reconstituie cu voluptate („misterioasa flacără"), scoțând din „ceața" uitării, oameni, locuri, personaje, salvând timpul pierdut (de altfel Proust este una dintre trimiterile recurente ale textului).

Linia centrală a cărții este constituită de un pariu cu formele „literaturii de consum", ale cărei clişee, semne culturale recognoscibile, se află în dialog: lumea devine spectacol, evocat, montat în imagini care satisfac un anume univers de aşteptare, cel al modelelor consumabile. Romanul îşi autocomentează strategiile de evocare (devine metaficțiune – *surfiction* – în sensul conceptului elaborat de Raymond Federman, în 1975), suprapunând în universul cuvintelor, universul imaginilor, într-un fel de receptor al obsesiilor, viselor, dorințelor, introducând prefabricate credibile, care să aducă bucuria recunoaşterii.

De altfel, strategiile romanelor populare, „senzaționale" şi efectul lor au făcut obiectul studiului lui Umberto Eco din 1978 (ediția franceză 1993), **Supraomul de masă. Interpretare şi reinterpretare**. Vorbind despre satisfacerea aşteptărilor cititorului, Eco remarcă nevoia de consolare fictivă, compensatorie, pentru că realitatea din „romanul de senzație" nu va fi răsturnată niciodată, iar dorința de „iluzie" creează mitologii. Eco îl citează pe Antonio Gramsci în sensul că vede supraomul teoretizat de Nietzsche, avându-şi originea nu în Zarathustra, ci în eroii populari care îşi suprapun propria justiție peste justiția obişnuită – tipul este Contele de Monte Cristo.

Romanul suprapune prin tehnica colajului titluri şi coperte: pagini îngălbenite cu torturi, suplicii, cu condamnați şi călăi, operele lui Verne cu imaginile memorabile ale căpitanului Nemo şi ale submarinului Nautilus, pagini şi gravuri din Edgar Allan Poe, romanul gotic şi subteranele sumbre, Fantomas etc. O altă treaptă

– copilăria primelor cărţi - selectează **Pinocchio**, creat de Collodi, **Comoara din insulă** a lui Stevenson etc.

Impactul literaturii violente asupra universului copilăriei şi adolescenţei este mesajul subliminal al imaginilor şi textelor inventariate: „Dacă citisem toate acele povestiri, dacă văzusem cu siguranţă toate acele coperte, cum de puteam să accept că primăvara vine cântând?".

Impactul imaginilor senzual-erotice, ale celor din lumea reală – ziare, fotografii, documente ale fascismului italian, asupra adolescentului în formare, este înregistrat în caietele de şcoală:„… şi poate că prin ilustraţiile acelea în culori vulgare (dar atât de hipnotice!) fusesem iniţiat într-o viziune diferită a Binelui şi a Răului."

Eroul, cu numele de copil Jambo, se caută în lumea memoriei de hârtie, a cărţilor, care funcţionează perfect, în femeile visate sau reale (Lila, Sibilla) care i-ar fi putut colora existenţa, în întâmplările biografice, care sub formă de amintiri îi ies la suprafaţă, obscure, ceţoase, imposibil de separat de visare. Două accidente cerebrale şi două mari reconstituiri de sine în tăcere. Un fel de întoarceri în sine – titlul unui capitol este chiar **Întoarcerile** (lăsat ca în întoarcerile lui Ulise, în greacă, pentru atmosferă).

Amintirile eroului puternic creatoare de atmosferă vin dinspre cărţi: corespondenţele lui Baudelaire, alături de „culcatul devreme" al lui Proust, vocalele colorate ale lui Rimbaud, metamorfozele lui Gregor Samsa al lui Kafka, „iubirea ce roteşte sori şi stele" a lui Dante, iubiţi ai Mesei Rotunde, şi iar **Pisicile** lui Baudelaire. Amintiri fictive care, în finalul romanului, copleşesc universul. Imaginile apocaliptice copleşitoare se liniştesc treptat, sugestia trecerii (‚soarele negru') este dublată de idealizarea imaginii, purificarea lumii: „fără s-o tulbur cu dorinţa mea aş lăsa-o în distanţa ei de prinţesă îndepărtată…". Ca şi în volumele de ficţiune anterioare, Eco pune în discuţie elemente tematice recurente: raportul canonului literar cu literatura de consum, în sensul demonstrativ al postmodernismului, dialogul între strategiile formei biografice, care presupun autenticitatea scriiturii şi afirmarea ficţiunii ca lume concurentă a realului, cu estomparea frontierelor prevăzută în pactul ficţional. În egală măsură strategiile intertextualităţii (citatul, aluzia, pastisarea, parodierea etc.) generează o „bibliotecă" a textului care acoperă naraţiunea propriu-zisă, tinzând să devină autonomă. Este greu de spus ce este mai pregnant ca efect de lectură: lucrul povestit (fabula) sau lumea cărţilor care solicită permanent cooperarea lectorului, provocat să-şi asume responsabilitatea de a ordona universul pe care textul romanului îl pulverizează.

Bibliografie de referinţă

1. Barbu Marian, *Romanul de mistere în literatura română,* Craiova, Scrisul Românesc, 1981.
2. Barthes Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2005.
3. Baudrillard Jean, *Societatea de consum,* Cominicare, Bucureşti, 2004.
4. Boyer Alain–Michel, *Eléments de littérature comparée. III. Formes et genres,* Hachette, 1996.
5. Boyer Alain–Michel, *La paralittérature,* Paris, P.U.F., 1992.
6. Cohn Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
7. Collins Jim, *Uncommon Culture. Popular Culture and Postmodernism*, New York, London, Routledge, 1989.
8. Compagnon Antoine, *Le Demon de la théorie* (*Littérature et sens commun*), Paris, Seuil, 1998.

9. Eco Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative.* Bucureşti, Editura Univers, 1991.
10. Eco Umberto, *Marginalii şi glose la Numele rozei,* Secolul 20, nr. 8-9-10, 1993.
11. Eco Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă,* Constanţa, Editura Pontica., 1997.
12. Eco Umberto, *Limitele interpretării, versiunea românească,* Constanţa, Editura Pontica, 1996.
13. Eco Umberto, *Supraomul de masă. Interpretare şi reinterpretare,* Constanţa, Editura Pontica, 2004.
14. Escarpit Robert, *Literar şi social. Elemente pentru o sociologie a literaturii,* Bucureşti, Univers, 1974.
15. Hepdige Dick, *Subculture: The Meaning of Style,* London, Methuen, 1979.
16. Jameson Frederic, *Postmodernism and Consummer Society, in Postmodern Culture,* Hal London, Foster, 1985.
17. Olivier Yves Martin, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1990,* Paris, Albin Michel, 1980.
18. Oţoiu Adrian, Ochiul *bifurcat, limba şasie. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive,* Piteşti-Bucureşti, Editura Paralela '45, 2004.
19. Pütz Manfred, *Fabula identităţii. Romanul american din anii '60,* Iaşi, Institutul European, 1995.
20. Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose,* Paris, Seuil, 1971 (tr. rom. Univers, 1975).

LINGVISTICĂ ȘI GLOTODIDACTICĂ

EN LISANT "MARINE" DE A. RIMBAUD PENDANT LE COURS D'EXÉGÈSE

Svetlana BORDIAN,
magistru, ULIM

Marine
Les chars d'argent et de cuivre-
Les proues d'acier et d'argent-
Battent l'écume,-
Soulèvent les souches de ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,-
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.
Arthur Rimbaud, Illuminations.

Prezentul studiu de caz are, mai întîi de toate, o orientare didactică, fiind destinat să servească studenților ca model de analiză care să le permită să–şi compare propriile lor rezultate, să intre în polemică, să-l completeze sau, din contra, să servească ca reper celor care nu prea izbutesc în arta interpretării textului.

Studiul s-a axat pe studierea unor momente cum ar fi caracteristicile versului rimbaldian cu specificarea trăsăturilor clasice dar şi inovatorii, relația dintre structura formală şi organizarea semantică, actul enunțării. Mai puțin a fost analizată punctuația, care nu corespunde întotdeauna regulilor codului şi influențează organizarea semantică dar şi conferă o structura formală inedită. La fel poate fi dezvoltată mai amplu dimensiunea intertextuală. Studiul acestora este rezervat orelor individuale, întrucît ele nu prejudiciază scopului primordial de a studia un exemplu de vers liber de creație rimbaldiană a cărui esență a fost evidențiată.

Introduction

L'exégèse du texte est une discipline conçue afin de satisfaire aux impératifs académiques de la formation des traducteurs et interprètes à l'ULIM, qui s'inscrit dans une tradition didactique d'une quinzaine d'années, laquelle, on l'espère beaucoup, persistera.

Exercice fondamental de l'apprentissage de la langue, précieuse surtout parce qu'elle oblige à puiser dans les données de plusieurs discours épistémologiquement distincts et permet d'observer la réalisation du système de la langue dans le texte, elle n'est pas uniquement un exercice de mise à jour et multiplication des savoirs et des savoir-faire pluriels, mais c'est aussi une pratique qui cultive l'esprit critique, renforce le jugement de valeur et la sensibilité à tout ce qui est beau et noble.

Le choix du poème "Marine" de A.Rimbaud comme texte à interpréter pendant le cours d'exégèse en III-ième année licence relève de multiples raisons, mais

surtout c'est parce qu'on atteste assez souvent à l'étape initiale du cours, et malheureusement parfois cela dure, un écueil ; les étudiants restent bloqués devant le sentiment d'évidence que leur procure la lecture du texte: chaque énoncé leur paraît dire bien ce qu'il veut dire! L'analyse se réduit assez souvent à la banale paraphrase du contenu, qu'ils meublent par ci par là de l'énumération de quelques figures de style ou d'autres remarques formelles, substituant ainsi la paraphrase à la façon dont le texte parle.

"Marine" de Rimbaud, d'ailleurs comme toute sa poésie en général, offre le tableau d'un incroyable puzzle de sens devant lequel les étudiants restent quelque peu décontenancés, mais qui leur apprend avant tout une évidence: il faut chercher ce que l'auteur dit dans la façon dont il le dit.

En tant qu'enfants de leur Alma Mater "ils ont plus besoin de modèles que de critiques", c'est pourquoi nous espérons que la présente étude leur sera utile et les guidera vers la réussite de l'exégèse du texte.

Cela sera aussi un modeste apport à une publication consacrée au 15-ième anniversaire de l'ULIM qui ne peut ignorer la possibiité d'éveiller chez l'étudiant le goût pour la recherche en le visant directement.

Etude du texte

Objectifs:

- étudier un exemple de vers libres ("Marine" de Rimbaud)
- connaître les caractéristiques du vers rimbaldien
- savoir mettre en relation la structure formelle du poème avec son organisation sémantique
- faire apparaître la part de classicisme et la part d'innovation du poète
- faire ressortir la force émotive du poème
- relever les traits de l'énonciation

Centres d'intérêt de la lecture:

"Marine" est le 26-ième poème sur 54 des "Illuminations" composées par A.Rimbaud entre 1873 et1875. Il est écrit en vers libres, aboutissement heureux de sa quête de langue nouvelle, auquel il parvient aussi dans "Mouvement" du même recuiel.

C'est avec ces deux poèmes que l'objectif décrit dans la fameuse "Lettre du Voyant" (1871-72) est atteint. L'auteur réussit à se créer une nouvelle écriture totalement dégagée des formes poétiques classiques: la métrique traditionnelle n'est plus respectée, les vers sont souples et variables, la rime est remplacée avantageusement par des assonances et des allitérations.

L'innovation poétique réalisée lui vaut le statut de pionnier du vers libre ainsi que le mérite partagé avec Baudelaire d'être à la source de la poésie moderne.

Cette nouvelle rhétorique que Rimbaud s'invente instaure une écriture chaotique, traversée par des évocations étranges qui occultent le sens au profit de l'image ou de l'impression et laquelle n'est pas sans une conséquence prévisible – la difficulté de déchiffrement du texte qui résiste fortement à l'interprétation.

Notre ambition lors de son analyse sera très modeste : explorer la partie visible de la méthode de travail du poète afin de découvrir les règles qui assurent l'unité de la forme et du fond, jeter de la lumière sur le statut énonciatif du poème et proposer des hypothèses de lecture. Il nous a paru judicieux de fonder ce modeste aperçu sur des centres d'intérêt comme il suit:

I. Fond et forme dans "Marine". Hypothèses de lecture.

Plus ou moins intelligible, le poème "Marine" est fort accrocheur, il retient notre attention et le fait par lui-même. Marqué par une fonction poétique accrue, le texte paraît bien difficile: il n'y a ni strophes, ni rimes, ni mètres réguliers immédiatement repérables, la syntaxe offre une progression de texte ralentie, voire freinée par trop de tirets et de virgules. Au niveau de l'énonciation il n'y a pas trop de lumière: pas de traces des sujets énonciateur et énonciataire ni des circonstances d'énonciation. Côté lexique, même si la thématique de la mer est aisément identifiable, on constate aussitôt une surprenante fusion du marin et du terrestre qui donne l'impression d'incohérence et de non-sens. Le titre n'éclaircit pas trop les choses: une marine est un tableau qui a la mer pour sujet. On se demande si cela suggère de l'observer comme on le ferait pour un tableau, ou encore s'il est légitime de voir des synecdoques dans "les proues" et "l'écume".

Mais si hétérogènes, désordonnés et incohérents que paraissent ces éléments, ils font partie d'un tout qui veut bien nous dire quelque chose, nous manipuler d'une certaine manière, c'est pourquoi un des premiers centres d'intérêt de notre étude serait d'observer comment ce tout est organisé.

Côté formel, outre les caractéristiques énumérées plus haut on constatera la présence d'alinéas d'une longueur inférieure à la phrase, la présence de majuscules en début de ligne, une mise en page laissant respirer les blancs, des échos sonores - traits typiques des vers libres.

Malgré les nombreux écarts qu'on retrouve dans certaines occurrences étrangéres à la logique de nos représentations, malgré l'obscurité du message, "Marine" est un message poétique qui est avant tout un texte, une unité qui ne peut pas échapper à toutes les contraintes du système de la langue. Même si Rimbaud est rebelle à toute règle imposée, il respecte néanmoins la moins poétique des contraintes, la contrainte syntaxique.

On observe donc que le poème est d'une brièvete étonnante étant constitué de deux phrases qui se présentent sous la forme du tableau suivant:

Première phrase:

v.1 Sujet + Complément du nom + Complément du nom isolés par tiret
v.2 Sujet + Complément du nom + Complément du nom isolés par tiret
v.3 Verbe + Complément d'objet isolés par virgule et tiret
v.4 Verbe + Complément d'objet isolés par point.

Seconde phrase:

v.5 Sujet isolé par virgule
v.6 Sujet isolé par virgule
v.7 Verbe + Complément circonstanciel modal + Complément circonstanciel de lieu, virgule
v.8 Complément circonstanciel + Complément du nom isolés par virgule et tiret

v.9 Complément circonstanciel + Complément du nom isolés par virgule
v.10 Proposition relative isolée par point.

La première remarque à faire après une observation des éléments constituants du poème serait la prédominance du nominatif au détriment du prédicatif ce qui pourrait être envisagé comme l'intention de l'auteur de peindre un tableau et suggère une fixité d'images, un caractère *statique* du cadre. Néanmoins, les verbes, qui sont peu nombreux, sont l'indice *d'un mouvement* qui ne se fait pas sans violence*: "battent","soulèvent", "filent", "est heurté".* Ce mouvement est dirigé vers la lumière finale, laquelle semble avancer elle aussi à sa rencontre, *("l'angle est heurté"),* mais reste *"en tourbillons"* quelque part à l'Est. La lumière est la limite extrême du cadre qui éclaircit tous les aspects d'un spectacle fantasmagorique et en constitue l'aboutissement. Tout est construit pour suggérer son rôle primordial dans le tableau peint de même que l'idée d'ouverture, d'extension suggérée par la marque du pluriel des verbes, la reprise anaphorique de la préposition*"vers"* qui introduit deux groupes circonstanciels, ainsi que l'adjectif *"immenses"* et l'adverbe *"circulairement"*. La longueur des phrases semble répondre au même enjeu: la première correspond à quatre vers, la seconde à six.

Au niveau des structures qui se placent à l'intérieur des phrases, il est facile de repérer un parallélisme rigoureux, excepté les vers 7 et 10. On notera toutefois que par endroits surgissent des segments en surplus et on observe aussi une progression qui a la même tendance d'élargissment final: le groupe objet du vers 4 dépasse comme longueur celui du vers 3 se présentant sous le rapport de 2 mots contre 4, le groupe sujet du vers 6 comporte l'adjectif "immenses" en plus de la longueur du groupe sujet du vers 5; finalement les groupes circonstanciels se situent par ordre croissant en passant successivement de 3 mots à 6 et aboutissent finalement à 16. Le redoublement des structures rend plus sensible sur le plan sonore l'apparition d'un élément nouveau, fait qui pourrait être vu comme élément redondant de la même impression d'élargissement, par laquelle le poète réussit à créer un gros plan, pour mettre en évidence l'élément ultime dans la suite des images qu'il peint - la lumière. Remarquons en outre que A.Rimbaud exploite au maximum la capacité du verbal à l'image, la poésie devient presque un art visuel.

Mais le poète est loin de cantonner les pouvoirs de son talent à une simple peinture, sa mise est plus grande, il veut échapper à la banalité du verbal par le changement du rapport de la langue aux choses, le mot devient l'instrument qui permet d'échapper au mot. Il détourne les mots de leur sens primaire en opérant toutefois des choix qui s'inscrivent sur quatre champs lexicaux et notamment ceux de la mer, de la terre, de la lumière et du métal.

A une observation plus attentive du lexique de la poésie, on remarquera la prédominance des éléments des champs lexicaux de la terre et de la mer, et on constatera que leur répartition n'est pas faite au hasard:

v.1	*terre*	
v.2	*mer*	
v.3	*mer*	
v.4	*terre*	
v.5	*mer*	*terre*
v.6	*terre*	*mer*
v.7	……	

v.8 mer terre
v.9 terre mer
10. ……...

Selon la référence des vers à la mer ou à la terre ou à toutes les deux à la fois on obtient un découpage qui rappelle celui du sonnet: **abba, baab, cba, abc**. On peut supposer qu'en se basant sur le principe thématique et sur des procédés rythmiques, l'auteur a mis artificiellement la prose en vers. Rimbaud obtient un sonnet thématique où la prose flirte avec la poésie, préparant son itinéraire poétique vers le poème en prose.

Une telle disposition des termes répond également à un autre enjeu: cette structure sert de fond général au tableau et a pour effet de mettre en valeur le motif du tourbillon de lumière sur un entrelacs du terrestre et du marin.

Les effets visuels sont complétés également par des effets sonores. Ainsi le mouvement, le choc de la lumière, l'élargissement final sont soulignés par un jeu de sonorités: le mouvement circulaire de l'eau est renforcé par l'allitération en ***f*** (***f****ilent,* ***f****orêt,* ***f****ûts*), le choc de la lumière devient sonore par une allitération en ***t*** *(heur****t****é,* ***t****ourbillons*).

L'adjectif *"immenses"*, élément d'élargissement du vers 6 est mis en évidence par une assonance en ***ã*** qui suit le rythme de l'ouverture progressive du cadre, surtout parce qu'elle vient après une assonance en ***u***, voyelle fermée (s***ou***lèvent, s***ou***ches, c***ou***rants // cour***an***ts, l***an***de, imm***en***ses). L'ouverture finale du cadre se fait par une alternance d'assonances : ***e*** fermé dans "pili***e***r" et "jet***é***e" est remplacé par ***e*** ouvert dans "***e***st" et "lumi***è***re".

Le glissement de l'écriture entre la prose et le vers entraîne une confusion entre la logique de la phrase et celle du vers qui est davantage sensible par la présence d'une ponctuation marquée par trop de tirets.

Néanmoins, le poème apparaît comme une structure organisée, calculée, où la mer et la terre sont présentes à l'esprit tantôt comme deux mondes différents, tantôt synthétiquement réunies. Le verbe n'est pas l'unique à les réunir, c'est aussi le fait des tirets, du jeu des sonorités, d'un calcul rigoureux dans le choix des mots. Ce dernier va nous intéresser d'une manière spéciale.

Si les premiers quatre vers paraissent maintenir des références univoques, si l'on combine le vers 1 avec le vers 4 et le vers 2 avec le vers 3, les structures en chiasme seront le lieu de rupture des attentes projetées: *"courants"*qui est en occurrence immédiate de *"la lande"* fait écho à *"reflux", "la lande"* se répercute dans *"les ornières".* Cette rupture d'une isotopie déclanchée annonce un langage figuré et une circulation de sens qui nous autorisera de multiples lectures.

Par exemple, les mots *"la lande"* et *" les ornières"* s'inscrivent dans l'isotopie du terrestre, mais tous les deux peuvent également être lus dans une isotopie marine. Or, les ornières dans leur essence sont traçage et ce traçage pourrait évoquer aussi bien les vagues de la mer en reflux, que les vaguelettes de sable, les petites dunes, les débris que laisse l'eau de la mer retirée. C'est parce que le mot *"courants"* que notre encyclopédie situe d'abord sur l'isotopie du marin peut contaminer dans son voisinage immédiat le mot *"la lande"* et le soumettre à une lecture métaphorique de la mer, or, les deux mots ont au moins un sème commun - *grande étendue* et en plus au niveau chromatique on atteste aussi une ressemblance manifeste dans le vert. Pourquoi a-t-il été possible à V. Hugo d'écrire *"la mer des jardins"* et pourquoi

aurait–il été impossible à A. Rimbaud de suggérer *"la lande de la mer"* ? Et si lors de notre lecture *"la lande"* ne réfère pas au terrestre, alors *"les ornières immenses du reflux"* qu'on place d'abord sur une isotopie terrestre peuvent être lues comme traçage sur la surface de la mer en retrait, donc les vagues elles-mêmes. L'adjectif *"immenses"* pourrait venir à l'appui de cette lecture, or la partie visualisée de la mer lors du reflux est toujours plus grande que celle du littoral. Il s'ensuit qu'on peut comprendre aussi que c'est le mouvement des courants de la mer et des vagues qui filent vers l'est qui est saisi par le poète dans sa profondeur et son étendue. Dans cette perspective pourquoi ne pourrait-on pas voir dans l'image des souches des ronces soulevées une évocation des vagues déchiquetées par les bateaux? Il en résulte que la terre disparaît complètement, elle devient la métaphore de la mer.

D'autre part, "les courants de la lande" peuvent être lus comme les sillons que les charrues ont laissés sur la lande, l'idée du terrestre étant radiée par endoits dans le texte par les vocables *« souches des ronces », « lande », « ornières, » « forêt », « fûts »*. Sur ce plan *« les chars »* deviennent charrues placées sur un terrain saccagé où il n'y a que "les souches des ronces", laides et qui inspirent l'idée de destruction. Une autre lecture devient possible: le tableau se présente comme un mouvement synchrone: les charrues retournent la terre, les proues, qui évoquent par synecdoque les bateaux, fendent les vagues. Toutefois, comme dans le cas des landes et des ornières on peut observer la même possibilité de substitution des images: les chars d'argent et de cuivre peuvent être l'expression métaphorique des bateaux baignant dans les rayons d'un soleil levant (plan d'en face et arrière-plan), dont la lumière est capable d'entraîner une véritable transformation alchimique: l'acier devient argent, la rouille – cuivre, tandis que "les proues d'acier et d'argent " figurent les proues elles-mêmes sous l'effet de la lumière. Ou encore, parce qu'il y a une resemblance entre le soc d'une charrue et la proue d'un bateau, pourquoi ne pourrait-on pas voir dans les proues *les socs des charrues* et trouver une lecture cohérente en regroupant les vers dans une structure embrassée : v.1 – v.3; v.2 - v.4? Les signes de ponctuation paraissent autoriser une telle lecture, mais finalement on reste confus devant la polysémie des images et on se pose des questions: Quelle lecture préférer ? A quoi renvoie la poésie? Comment arrêter la lecture?

C'est ici qu'on déniche la part d'innovation de Rimbaud, car dans "Marine" il ne s'agit pas de référent extérieur, il est substitué par une réalité purement poétique. La mer est la métaphore de la terre et la terre est la métaphore de la mer, toutes les deux sont la métaphore de la "catastrophe", etc. Le sens est flottant, le poète abandonne l'usage conventionnel du mot en le plaçant dans un système à double entente. En créant des images polysémiques, Rimbaud rejette toute lecture au sens dénotatif: une image en engendre une autre. La langue se détache de sa fonction représentative en s'émancipant des choses et elle crée son propre objet d'une réalité purement poétique.

De ce point de vue, "Marine" peut être vu soit comme un poème alogique, ou tout au contraire on pourrait mettre en évidence une grande logique de construction. C'est parce que le sens n'est pas essentiel ou même compréhensible - c'est la forme imagée et l'impression qui sont mises en vedette. Et le moment le plus surprenant c'est lorsque le non-sens devient trop de sens.

En associant deux lieux très hétérogènes, la terre et la mer, Rimbaud aboutit à s'affranchir des limites de l'espace et à déboucher sur une vision absolue, sur un

ailleurs – entrelacs de la terre et de la mer qui n'est plus que vision poétique. Aussi sera-t-il impossible de trouver une logique dans l'association des mots *"les piliers de la forêt"* ou *"les fûts de la jetée"*. L'auteur mise sur la virtualité lexicale du mot, sur les échos sémantiques qui émanent des mots et des images créées qui peuvent s'entrecroiser et produire des sens. C'est pourquoi le sens de ces combinaisons de mots étranges ne peut apparaître que dans le contexte du poème qui avait déjà induit l'idée de déséquilibre - par le mouvement d'éléments incontrôlés, de destruction - par la part de violence suggérée par le sémantisme des verbes *"battent", "soulèvent", "est heurté"* et de chaos - par l'image d'un monde bouleversé où les chars projettent des images successives potentielles - de bateaux, de charrues, de courses de chars dans les combats, où la mer et la terre ne font qu'un tout qui est traversé de vertiges et devient débris dans l'image des piliers dans la forêt et des fûts sur la jetée. Débris, cela veut dire désastre mais aussi accalmie qui prépare le lecteur à une lecture symbolique de l'illumination finale - *la renaissance, le renouvellement*. (l'est représente le côté de l'origine, du soleil levant) après la destruction: toute fin n'est qu'un commencement.

Mais s'il y a renaissance, alors c'est la renaissance de quoi, de qui?

Le poète semble laisser toute latitude d'interprétation à ses lecteurs qui peuvent être plus ou moins avertis, car il y a ici surtout une possibilité d'évasion dans le rêve et de rencontre avec nous-même, avec nos peurs et nos fantasmes. Mais, d'autre part, le poème se prête facilement à une lecture autobiographique et il y a immanquablement une rencontre avec le poète dans ses tourments.

Sans prétendre épuiser toutes les possibilités de déchiffrement du sens nous avancerons quelques hypothèses d'interprétation. Donc, on pourrait admettre que le poème est centré sur l'idée de l'acte créateur, car pour Rimbaud la recherche poétique est semblable au processus alchimique, sauf que l'objet d'étude n'est pas le métal, mais l'âme du poète. Comme dans l'alchimie à laquelle fait penser le mélange des métaux (argent, cuivre, acier, argent), il faut passer par un stade de fusion et destruction avant de parvenir à la révélation.

Plus concrètement, ˝Marine˝ fait penser à une hallucination du réel, ce qui est en accord avec le processus de voyance poétique. Le poème peut renvoyer à une réalité vécue par A. Rimbaud pendant l'hiver de 1871-72, quand, arrivé à Paris sur l'invitation de Verlaine, il fréquente les milieux littéraires parisiens et se livre à des expériences qui comportaient vraisemblement l'utilisation de drogues, le jeûne, le travail nocturne et surtout un entraînement volontaire et progressif à l'hallucination. Toute forme de souffrance ou de folie est conçue comme étant une voie de la connaissance de soi grâce à laquelle le poète accède à l'inconnu et à la voyance. Or, dans sa fameuse lettre à P.Demeny du 15 mai 1871, dite ˝Lettre du voyant˝ il avait déjà exposé sa propre quête de la poésie en déclarant qu'il voulait se faire ˝voyant˝ par ˝un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.˝ Selon Rimbaud le poète ne doit pas reculer devant un « inconnu » qui peut remettre en question sa raison même, enfin il doit trouver ˝une langue nouvelle˝ qui traduise tout ce que le poète devenu ˝le suprême savant˝ aura vu au cours de ses expériences de ˝ là-bas ˝ : ˝[…] et quand affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues […]. Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne du formé, si c'est informe, il donne de l'informe […].˝

Il est évident que le dérèglement des sens devient dérèglement de la langue: ˝Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée en tirant. Le poète définirait la quantité de l'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle: […]! Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur du progrès!˝

Rimbaud se lance dans un projet qui annonce non seulement le but de "trouver" une nouvelle langue, mais aussi la redéfinition de la poésie. L'écriture poétique devient vraiment une "alchimie du verbe." Cette alchime est liée à un mécanisme dialectique où le processus de la destruction et celui de la création sont intimement liés: soit que la création naisse d'un chaos, soit que le processus de création se révèle être une œuvre de destruction.

Donc, faut-il voir derrière l'illumination finale le poète optimiste au moment de sa révélation, conscient de se construire une nouvelle poésie (la référence ne concerne pas seulement "Marine", mais toute sa création à partir du "Bateau ivre") sur les ruines des œuvres antérieures? (dans sa lettre du 10 juin 1871, Rimbaud demande de façon éloquente à Paul Demeny de brûler ses anciens poèmes, il y en a d'autres qu'il a détruits lui-même).

Ou tout au contraire, si l'on admet que la destruction nie la mort, on pourrait voir le poète en naufrage de soi, las et dépressif se reprochant de "s'être nourri de mensonges" ("Adieu"), le blasphémateur qui profère "Maintenant, je puis dire que l'art est une sottise" (brouillons d'"Une saison en enfer"), le rêveur d'absolu déçu, qui avait clôturé "Une saison en enfer" par un adieu à la poésie auquel il n'a pas pu rester fidèle, ce poète "né mort" (Verlaine) lequel abandonne enfin la poésie et part vers la lumière, vers le sud-est - la direction commune de ses voyages, endroit du soleil levant. Aurait-il vraiment espéré en finir à tout jamais avec sa vie ancienne et devenir un autre - moins différent, moins exclu, moins coupable, en se lançant dans le commerce en Afrique? Aurait-il vraiment espéré trouver l'équilibre, une autre vie? On le sait, le poète disparaît vers 1874, ou au début de 1875 et devient marchand en Afrique. Le fait qu'il n'est plus revenu à la poésie témoigne d'un rejet total de sa vie antérieure. Il ne cherche pas à publier "Les Illuminations" et ne réagit en aucune manière à leur succès.

Les faits que nous venons d'évoquer nous autorisent à supposer dans cette vie nouvelle qu'il aurait pu espérer - sa renaissance.

Si l'on refuse une lecture biographique, "Marine" pourrait être une vision de l'Apocalypse - destruction suivie de génèse, car, pour Rimbaud, l'eau était mouvement, changement qui passe et ne se reproduit jamais. Ou, encore, le poème "Marine" ne serait-il pas un témoignage du désir du poète de se dégager de la réalité, de déconstruire et de reconstruire à sa fantaisie le spectacle du monde sous la forme d'une peinture, d'une miniature en vers? Surtout lorsqu'elle figure dans le recueil "Les Illuminations" qui sont, selon la précision de Verlaine dans la notice accompagnant l'édition originale du recueil, des "gravures coloriées". C'est ce sous-titre même que Rimbaud avait donné à son manuscrit. Pourquoi ne pas voir dans l'insistance sur le mot "*argent*" le désir d'offrir à cette miniature une brillance noble, mais surtout évocatrice dans un contexte biblique sur le fond du mélange de la terre et de la mer?

On a tout le droit de l'affirmer, car l'œuvre de Rimbaud est irrémédiablement connectée à la peinture ; des influences de Corot, Manet sont constatées, mais dans

le cas de "Marine" on pourrait admettre une inspiration depuis la technique picturale de Turner, qui offre également des confusions entre le terrestre et le marin.

Et avec cette pluralité d'interprétations, quelle serait l'intelligence du texte, à quel niveau de lecture?

Il n'y a pas de niveau privilégié, et il faut surtout se garder de proposer un sens exclusif, car ce serait appauvrissant. Or la modernité de Rimbaud consiste à privilégier et à maintenir intact le champ de l'aléatoire du sens.

II. Statut énonciatif du poème.

En ce qui concerne le statut énonciatif du poème, il faut envisager avant tout quelques facteurs extratextuels qui ont influencé la genèse de l'œuvre du poète et aussi le poème "Marine".

La deuxième moitié du XIX-ième siècle a connu l'essor d'une modernité poétique, souvent décrite comme "une crise du lyrisme". Envisagée sous l'angle de l'énonciation elle se traduit comme la disparition élocutaire du poète, réaction du Parnasse contre les excès de l'émotivité romantique, qui propage le refus du culte du moi comme principe d'écriture. En faisant abstraction du moi, les Parnassiens prétendent atteindre l'universel. La poésie doit permettre de s'exprimer au nom de tous et devenir l'interprète du cosmos.

Les maîtres mots du Parnasse sont l'impersonnalité (refus de la confidence), l'impassibilité (refus de la passion), l'objectivité (choix d'un lyrisme tourné vers le monde extérieur).

Bien qu'en marge du Parnasse, Rimbaud subit ses influences. Son célèbre aphorisme "Je est un autre" exprime sa volonté de mettre le Moi hors-jeu dans le mécanisme de la création poétique, au profit du symbolisme métaphysique et de l'onirisme.

A la différence des autres poèmes où l'on voit le narrateur endosser plusieurs masques, le narrateur de "Marine" est une présence indirecte, déchiffrable à partir de l'unique déictique de l'énoncé - le temps *Présent de l'Indicatif*. Ce *Présent* à la troisième personne suggère un *maintenant* qui laisse entrevoir implicitement le couple *je-tu* (le narrateur et le narrataire, car même si le verbe est à la III-ième personne, il est la trace d'un "je" qui s'exprime en contemplant, en observant, ou en créant mentalement un tableau) et un *ici* de l'énonciation. Une telle disposition des actants de l'énonciation trouve son explication dans la recherche de la poésie objective - quête obsédante du poète.

La modalité d'énonciation est assertive et vise à présenter le tableau comme réel. Néanmoins, la marque de subjectivisme est très prononcée, car, comme on vient de le voir, dans son unité l'énoncé rejette le sens dénoté jusqu'à créer l'invraisemblable. Ce qui est posé linguistiquement comme réel par le présent des verbes, est saisi comme le résultat d'une perception individuelle où ce même *Présent* devient le lieu du transitoire et du relatif, de ce qui se dégrade et se recompose. L'absence d'un narrateur immédiatement repérable, confère au texte une dimension mystique, mais en fait, derrière un masque invisible, le poète ne cesse pas de travailler à son image.

La situation d'énonciation du poème "Marine" comprend une scène englobante qui est celle d'un discours poétique et une scène générique qui est celle de

la poésie en vers libres de la seconde moitié du XIX-ième siècle. Compte tenu de certains détails de la vie du poète, du fait que l'invraisemblable du tableau évoqué dans le poème induit l'idée d'hallucination, le narrateur peut être inscrit sur la scénographie du rite chamanique, où le prêtre-sorcier, après avoir absorbé des substances hallucinogènes, entre en transe et communique avec les esprits pour ensuite faire part de son message à la tribu. Sauf que dans le cas de Rimbaud il faut y voir "un voleur de feu" avec toutes les conséquences de cette connotation prométhéenne. Le récepteur concerné est plutôt un récepteur élitaire - l'homme d'art avec lequel le poète partage ses idées de création littéraire et avec lequel il est en compétition. Mais, d'autre part, comme le poète croit que la poésie doit changer le monde on peut admettre comme instance réceptrice visée - tout mortel.

Remarquons que tout comme dans le cas du sens du poème on ne saurait se limiter à un narrateur unique. Tout dépend de notre imagination, car le narrateur fait partie lui aussi de l'énigme Rimbaud.

III. Conclusion.

Le poème "Marine" de Rimbaud est un début de poésie moderne où le poète réussit à s'affranchir du mot pour créer une écriture nouvelle, une parole poétique inédite dont le référent est de nature poétique. Cette parole relève d'un remarquable talent et d'un calcul rigoureux de la potentialité sémantique du mot. Mais elle est aussi la trace d'une époque qui préfigure la modernité poétique, laquelle englobe beaucoup d'influences subies par le poète et se résume à une expérience douloureuse d'un créateur qui, prétendant s'abstraire de la réalité, n'en a été que la proie avec toutes les conséquences qui s'imposent pour une créature hypersensible, très douée, très ambitieuse, très différente de ses pairs. Voilà pourquoi la lecture biographique du poème est très évocatrice.

Néanmoins, on ne serait pas capable d'y arrêter la lecture, car ce serait appauvrissant. Or, le poème touche de très près notre for intérieur, fait de sentiments et d'imagination, c'est pourquoi il est possible de se délecter à sa lecture en ignorant tout de Rimbaud, bien plus, en le créant chaque fois. Compte tenu de cela, notre but n'a pas été de proposer un sens exclusif validé par une méthode d'analyse, mais de valider méthodiquement une nébuleuse de sens qui traversent le poème.

Le tout est de savoir mettre en relation la structure formelle et l'organisation sémantique du poème, distinguer entre l'innovation et le classique, saisir l'énonciation rimbaldienne afin de pouvoir la reconnaître ensuite.

Bibliographie

1. Brunel Pierre, Letourneux Matthieu, Boudou Paule-Elise, *Rimbaud*, Paris, ADPF, 1999.
2. Gardes-Tamine Jöelle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2004.
3. Maingueneau Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2000.
4. Noguez Dominique, *Les trois Rimbaud*, Paris, Les Edition de Minuit, 1986
5. Patillon Michel, *Précis d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1995.
6. Ray Lionel, *Arthur Rimbaud*, Paris, Seghers, 2001.

„LINGUA LETTERARIA E DIALETTI RELAZIONI E OPPOSIZIONI"

Diana BUCATCĂ
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

"La lingua è l'anima di un popolo, la lingua è quella che da la libertà ad un popolo, la lingua è la storia di un popolo attraverso i secoli. La lingua è quello che distingue un popolo."

Prezenta lucrare ştiinţifică e dedicată în special conceptului de limbă regională. Limbile regionale în Italia şi nu doar aici, se află într-o varietate lingvistică care leagă doi poli opuşi "limba" şi "dialectul". Fiecare limbă e o lume alcatuită din sunete, cuvinte , expresii, moduri de exprimare, fraze prin intermediul cărora se încearcă de a face o relaţie cu un interlocutor, permit de a afirma sau nega ceva, de a interoga , de a ruga sau ordina; pe cînd dialectul este perceput ca limba familiei, limba copilariei, limba memoriei. Raportul dinte limbă şi dialect se poate schimba în timp şi în diferite situaţii sociale.

Prin urmare se ajunge la concluzia că o limbă nu este altceva decît un dialect "care şi-a făcut carieră".

Il padre della linguistica contemporanea Noam Chomskj, definisce la lingua:

"un dialetto con un passaporto ed un esercito". Il presente lavoro scientifico è dedicato in particolare al concetto di lingua regionale in diversi paesi. Nel panorama italiano, le lingue regionali si collocano lungo un continuum di varietà linguistiche che collega i due poli opposti della "lingua" e del "dialetto". Intuitivamente, lingua e dialetto, forse proprio perché entità contrapposte, paiono facilmente riconoscibili; in realtà i loro confini non sempre sono chiari e netti. Ogni lingua è un mondo: fatto di suoni, parole, espressioni, modi di dire, frasi che ci mettono in relazione con gli altri, ci permettono di affermare o negare qualcosa, di interrogare, di pregare e di ordinare. Ogni dialetto è un mondo, dove entriamo condotti da suoni e voci che spesso appartengono alla nostra vita familiare, al nostro sentire e parlare più immediato. La relazione forte tra dialetto e sfera personale è rivelata dalle parole stesse che usa chi parla un dialetto quando è chiamato a definirlo: "la lingua che si parla qui", "quello che parlavano il papà e la mamma", "quello che parliamo in famiglia" sono le definizioni più frequenti. Dunque, il dialetto è percepito come lingua della famiglia, lingua dell'infanzia, lingua della memoria: le definizioni del dialetto, più o meno *naives*, mettono in evidenza queste associazioni.

" Il dialetto è come i nostri sogni, qualcosa di remoto e di rivelatore;il dialetto è la testimonianza più viva della nostra storia,è l'espressione della fantasia." Federico Fellini e Nicola Gigante Un **dialetto** (dal greco διάλεκτος, *dialektos*, letteralmente "lingua parlata") è una varieta linguistica usata da abitanti originari di una particolare area geografica. Il numero di locutori, e l'area stessa, possono essere di dimensione arbitraria. Ne consegue che un dialetto per un'area più ampia può contenere molte varianti, che a loro volta possono contenere sottovarianti di aree ancora minori, e così via. In generale al termine si riconoscono due principali diverse accezioni. La prima, di derivazione (nel senso del significato) più anglosassone (cui

corrisponde l'inglese "dialect") prevede che il "dialetto" sia una delle "varianti" di un continuum linguistico geografico, e pertanto va sempre riferito ad una precisa famiglia linguistica ed eventualmente relazionato alla "forma linguistica di riferimento" o "principale" di tale famiglia, definita forma 'Standard' (o koinè), anche se talune famiglie possono presentare più di una forma 'standard' . La seconda accezione è di derivazione greca (cui corrisponde il greco antico "διάλεκτος") e vuole che il "dialetto" altro non sia che un "idioma" con una sua caratterizzazione territoriale a prescindere da qualsiasi legame con altri idiomi vicini (che possono esistere o meno) o con la lingua ufficiale (o lingue ufficiali) che vige nel suo territorio di pertinenza, idioma però che a differenza di altri idiomi non ha riconosciuto il rango di lingua perché non presenta (o non gli si riconosce) un uso ufficiale o comunque prestigioso.

In Italia sono diffuse, non senza confusione, entrambe le accezioni. In particolare dal punto di vista politico, legislativo e giurisprudenziale il termine "dialetto" è usato, fedelmente alla seconda accezione, per definire qualsiasi lingua romanza (ma spesso anche slava, germanica, ellenica o albanese) parlata in un'area geografica del Paese e che non goda dello status di "lingua" (ufficiale o coufficiale), nella quale categoria ricadono ad esempio diversi idiomi romanzi dotati di storia propria e fra loro non intercomprensibili, nonché spesso dotati di una propria tradizione letteraria di rilievo, come accade per il milanese, il napoletano, il veneto e il siciliano. Altre lingue - romanze e non - sono riconosciute come lingue ufficiali assieme all'italiano in un'area amministrativa delimitata (per es. friulano in Friuli, sardo in Sardegna, catalano ad Alghero, tedesco in Alto Adige e varie altre) dove godono del pieno diritto all'insegnamento (finanziato dallo Stato) e all'uso nella comunicazione pubblica, potendo inoltre raggiungere con l'emanazione di apposite norme lo stato di sostanziale coufficialità con l'italiano. Queste "lingue" riconosciute in genere non vengono quasi mai chiamate "dialetti" anche nella pratica verbale comune delle varie regioni italiane, e la stessa legislazione (statale e regionale) per identificare sottovarianti interne a queste "lingue" preferisce sempre il termine "variante" (e suoi corrispettivi nelle lingue in questione) a scapito del termine "dialetto".

Ovviamente tale distinzione fatta tra "Lingue" riconosciute e dialetti non si basa (se non solo in parte) su criteri linguistici, quanto piuttosto su decisioni di carattere storico-politico: sia le "lingue" che i "dialetti" d'Italia sono idiomi tra loro linguisticamente indipendenti (anche se spesso apparentati se si considerano gli idiomi romanzi) e non varianti dell'italiano, cosa non valida solo per pochissimi idiomi storici quali le parlate toscane e parte delle parlate laziali, oltre naturalmente alle varie forme di Italiano praticate in tutta Italia ("italiani regionali") che risentono, luogo per luogo, dell'influsso della lingua locale ("dialetto"), specie nell'accento e in parte nel lessico e nella sintassi.

Va chiarito subito che dal punto di vista strettamente linguistico non esistono distinzioni tra lingua e dialetto, in quanto siamo comunque di fronte a sistemi linguistici con precise strutture, regole e principi. Ci sono, invece, alcuni criteri extralinguistici che permettono di tracciare la distinzione. Innanzitutto, i dialetti sono sempre inclusi nella lingua comune: il dialetto è un concetto relazionale che vale solo in riferimento a una lingua storica, mentre una lingua storica può essere definita anche come concetto autonomo. Un secondo criterio, di tipo sociologico, si basa

sulla dominanza che una lingua mostra rispetto ad un'altra con cui è in contatto; la dominanza si traduce in una serie di condizionamenti, quali il rinforzo visivo di cui si avvantaggia una lingua che sia anche scritta (come l'italiano) rispetto ad una lingua usata solo o quasi nell'oralità (come la maggior parte dei dialetti), l'ordine d'apprendimento, l'avanzamento sociale che la conoscenza di una delle lingue in contatto può consentire ai parlanti, la valutazione letteraria e culturale relativa a ciascuna di esse. Altri criteri, infine, riguardano i domini d'uso e le caratteristiche stilistiche delle varietà linguistiche in contatto; nessuno, ad esempio, adotterebbe il dialetto per redigere una domanda diretta ad un ufficio pubblico, un manuale, un modulo, un documento assicurativo: si tratta, infatti, di domini convenzionalmente riservati alla lingua con una tradizione scritta.

I rapporti tra lingua e dialetto possono mutare nel tempo e nelle diverse situazioni sociali. In particolare, in questi ultimi decenni, in seguito ai grandi cambiamenti sociali e culturali che hanno deteminato anche profonde trasformazioni linguistiche si è parlato di scomparsa e - metaforicamente - di "morte dei dialetti": in effetti, una parte considerevole delle parole e delle espressioni dialettali che venivano usate qualche decennio fa è oggi dimenticata, insieme agli oggetti e alle attività ai quali i termini facevano riferimento. Se l'uso del dialetto è sicuramente in declino, tuttavia, in Italia, e in particolare nell'area nord-orientale, il suo spazio è ancora esteso e la sua vitalità è forte. Recenti indagini mostrano che i dialetti sono impiegati da un alto numero di parlanti, soprattutto in famiglia. Cambiano, è vero, i rapporti tra lingua e dialetto, e sempre più quest'ultimo si avvicina alla lingua comune, ne assume parole e caratteristiche, adattandosi per sopravvivere ad una situazione in continuo mutamento. Ed aumentano anche, come mostra una recente ricerca svolta nel Canton Ticino, i cosiddetti parlanti "evanescenti", coloro che, pur possedendo una buona competenza - soprattutto passiva - del dialetto, non ne fanno uso.

Affrontare i temi del repertorio linguistico, del contatto e del mutamento linguistico è di grande interesse soprattutto in una realtà linguisticamente molto varia come è quella trentina. Il crescere e il diffondersi della conoscenza relativa alle lingue parlate nella terra che abitiamo è favorito dalla presenza di voci scientificamente autorevoli e dal confronto con altre realtà, grazie al quale esperienze e conoscenze locali possono essere valorizzate.

Dialètto, parlata propria di un ambiente geografico e culturale ristretto (come la regione, la provincia, la città o anche il paese): contrapposta ad un sistema linguistico affine per origine e sviluppo, ma anche, per diverse ragioni politiche, letterarie, geografiche, ecc.), si è imposto come lingua letteraria e ufficiale.

Quando si parla di dialetto inevitabilmente bisogna parlare anche della lingua ufficiale cui esso si affianca, le differenze sono soprattutto politiche e sociali, la prima rappresenta il paese nella sua unità politica e militare ed è utilizzata normalmente per documenti, leggi, ecc., detta anche standard o formale, la seconda rappresenta invece un'unità geografica ma soprattutto culturale più limitata nell'estensione ma non meno ricca di storia e di valore.

Accanto alla forma *ufficiale* della lingua italiana bisogna ricordare altre forme come il linguaggio *aulico o letterario*, proprio degli scrittori e dei poeti, e quello *popolare o colloquiale* proprio della gente comune e usato nel quotidiano in cui si distinguono le parlate dei *dialettofoni integrali* o *semintegrali*, ossia le persone che

parlano esclusivamente dialetto o in parte dialetto e in parte italiano, quando un dialettofono integrale tenta di parlare nella lingua ufficiale genera una serie di errori che danno luogo, specie nei bambini, ad una confusione linguistica difficilmente correggibile.

Come si può dedurre quindi il linguaggio non è un blocco monolitico prederteminato, fatto solo di norme grammaticali e fonetiche, la lingua si trasforma, articolandosi in un serie di forme adattabili ai diversi usi che di essa facciamo.

Stesso discorso vale per il dialetto, anch'esso non è "monolitico" ma si evolve e muta nel tempo presentando forme diverse come il *dialetto letterario*, proprio degli scritti poetici, altrimenti detto *regionale* perché cerca di limare le diverse particolarità espressive dei singoli paesi per ricreare una lingua pura rispettosa di precise norme linguistiche generali e comuni, o come le diverse *parlate* dei capoluoghi e dei paesini che, come abbiamo detto, presentano un ventaglio di variazioni fonetiche che le rendono talvolta anche drasticamente diverse tra loro. Ciò che caratterizza in maniera determinante la differenza tra dialetto e lingua ufficiale è il *prestigio*, la condizione di prestigio dipende in maniera determinante dalla considerazione che del dialetto e della lingua ufficiale hanno i suoi parlanti, da una recente indagine è emerso che più si sale verso il nord d'Italia più il prestigio in relazione ai proprio dialetti aumenta. A Firenze ad esempio i professori parlano correntemente dialetto nelle aule universitarie o anche tra di loro, senza presentare alcun imbarazzo o tentennamento, viceversa la Sicilia è ancora immersa nei pregiudizi che riguardano il dialetto, esso presenta il tasso più basso di prestigio, la gente considera ancora una discriminante negativa parlare correntemente dialetto e nonostante negli ultimi tempi si stia cercando, attraverso un'assidua opera di rivalutazione della lingua, della cultura e delle tradizioni di questa terra, di rinvigorire di nuovo orgoglio questo dialetto troppo spesso mortificato, i risultati tardano a vedersi e i pregiudizi continuano ad esistere.

Della lingua siciliana si hanno notizie fin dal 1230, quando una colta élite di burocrati e funzionari della corte di Federico II - monarca del regno svevo proclamato imperatore nel 1220 - si diede a coltivare l'arte della poesia volgare. Lo splendore del volgare siciliano fu tale che lo stesso Dante Alighieri nella sua opera "De vulgari eloquentia" definì tutta la produzione poetica siciliana col nome di "scuola siciliana" e affermò che i primi "pionieri" nel campo della produzione letteraria e poetica in lingua volgare italiana furono proprio i poeti siciliani appartenenti a questa scuola. Palermo divenne la culla della poesia siciliana.

Tra i più famosi poeti di lingua siciliana troviamo Cielo D'Alcamo, particolarmente colto di cui si hanno poche notizie, che scrisse il celebre componimento "Rosa fresca aulentissima" e Giacomo da Lentini, da molti ritenuto l'inventore del "sonetto". Dante gli attribuì il titolo di caposcuola della lirica siciliana dato che nei suoi componimenti erano presenti tutti gli stili letterari siciliani fino ad allora usati: sonetto, canzone e canzonetta.

Qualche tempo dopo l'influenza della lingua siciliana si espanse anche nel nord Italia, specialmente in Toscana dove si venne a formare una corrente di poeti, i poeti siculo-toscani, che in seguito avrebbe dato origine alla scuola del dolce stil novo e alla lingua italiana che si affermò come lingua del popolo italiano al contrario del siciliano che fu degradato al ruolo di semplice dialetto regionale. In tempi recenti il dialetto siciliano è salito nuovamente alla ribalta grazie ad autori come

Pirandello, Verga, Capuana, il grande poeta dialettale Ignazio Buttitta fino al contemporaneo Andrea Camilleri.

La Sicilia fu anche Nazione, con il suo governo e con una sua lingua anch'essa molto antica, anche se talune volte tra un territorio e l'altro si notano delle piccole variazioni attribuibili più al suono che al vocabolo stesso. Esempio:

Vocabolo	Agrigento	Canicatti
Mia Sorella	Me Soru	Ma Sueru
Uovo	Ovu	Uevu
Ragazzo	Picciottu	Picciuettu
Carciofo	Cacocciula	Cacuecciula

Il fenomeno di uniformità della lingua, fu osservato da molti studiosi di glottologia uno di questi fu il tedesco Gerald Rohlfs che scrisse " esiste nell'isola un dialetto unitario". Le differenze che si possono notare nel lessico derivano quasi elusivamente dalla presenza più o meno di avanzi del greco e dell'arabo. Il lessico latino presenta in tutta l'Isola una uniformità che raramente si trova nelle altre regioni d'Italia**.** " Il dialetto siciliano, la nostra memoria storica". Da un punto di vista scientifico, per così dire interno alla lingua, fra lingue e dialetti non esiste alcuna differenza. Le differenze fra lingue e dialetti in verità ci sono, ma devono essere cercate in fattori di carattere storico, sociale e culturale, piuttosto che in criteri strettamente linguistici. L'italiano non è altro alla sua origine che uno dei tanti dialetti che affollavano la penisola del XIII secolo.Una lingua, spesso, non è altro che un dialetto "che ha fatto carriera".L'Italia dialettale puo essere divisa in tre grandi aree (Nord, Centro, Sud), definendo dialetti gallo-italici il piemontese, il ligure, il lombardo, l'emiliano e il romagnolo.

Le lingue o i dialetti **gallo-italici** fanno parte delle lingue **gallo-romanze** (tra cui il francese, il provenzale, etc), del gruppo delle lingue neolatine e quindi indoeuropeee.

L'italiano, ovviamente, non fa parte di questo gruppo (fa parte di quello **italo-romanzo**), come nemmeno il romanesco, il napoletano o il siciliano. Dal punto di vista glottologico ed espressivo, non c'è alcuna differenza tra lingua letteraria e dialetto: entrambe hanno una formazione storica dovuta a fattori assai complessi, anche se i dialetti esprimono una tradizione di cultura e letteratura meno complessa ed autorevole. Perciò è errato ritenere che i dialetti siano una degradazione della lingua letteraria. La verità è che tra il concetto di "dialetto" e l'altro di "lingua letteraria" esiste solo un rapporto logico, per cui l'una cosa non può intendersi senza l'altra, tanto che sarebbe assurdo parlare di dialetto senza presupporre una lingua nazionale e viceversa. Alcuni temi sono prevalenti o prediletti nella letteratura dialettale, come per esempio la poesia del ridere nelle sue più varie forme, il carattere ridanciano, comico, burlesco, eroicomico; la produzione dialettale moderna è piuttosto lirica e drammatica, e di una drammaticità non soltanto comica o farsesca, ma anche seria e percorsa da acuti problemi psicologici e morali, e persino tragica. Gli studi intorno alle letterature dialettali in Italia sono gravemente deficienti, non abbiamo indagini critiche apprezzabili, mancano studi sistematicamente e organicamente condotti intorno alle vicende delle singole letterature dialettali. Prima dell'unità, in Italia, esistevano essenzialmente la lingua

letteraria, prevalentemente scritta e conosciuta da una ristretta cerchia di borghesi, e una vasta moltitudine di dialetti urbani e rurali. In seguito all'unità, il processo di nazionalizzazione della lingua complica la realtà linguistica italiana; non avverrà infatti, come auspicato dal Manzoni, che una lingua già strutturata si imponga sulle altre. La diffusione della lingua letteraria subisce numerose contaminazioni e influssi dovuti alle aree geografiche dialettali segnando una miriade di varietà linguistiche, registri e livelli d'uso. Tanto che dopo l'unità a lungo i maestri elementari specie delle zone rurali, per scarsa preparazione culturale e per necessità di farsi intendere dagli allievi, continuavano ad usare i dialetti locali. È questo l'italiano popolare, una varietà dell'italiano utilizzata da persone per lo più di basso ceto sociale, scarsamente acculturate, nel momento in cui per varie ragioni abbandonano il dialetto. Rimane così viva e vitale la realtà dei dialetti regionali e locali, condannati allora dalle istituzioni, considerati oggi invece una parte importante della tradizione linguistica nazionale. Il dialetto fece la sua prima comparsa con il neorealismo, in seno all'esigenza di una letteratura realisticamente documentaria e di una letteratura nazional-popolare, secondo la tendenza ad utilizzare un linguaggio semplice, disadorno derivazione (nel senso del significato) più anglosassone (cui corrisponde l'inglese "dialect") prevede che il "dialetto" sia una delle "varianti" di un continuum linguistico geografico, e pertanto va sempre riferito ad una precisa famiglia linguistica ed eventualmente relazionato alla "forma linguistica di riferimento" o "principale" di tale famiglia, definita forma 'Standard' (o koinè), anche se talune famiglie possono presentare più di una forma 'standard' . Un dialetto è un sistema completo di comunicazione verbale (orale o a segni ma non necessariamente scritto) con un proprio vocabolario o grammatica.

Biblografia

1. Beruto, Gaetano, *L'Italiano impopolare,* Liguori, Napoli,1978.
2. Brevini, Franco, *La poesia in dialetto : storia e testi dalle origine al Novecento*, Milano, 1999.
3. Coveri, Lorenzo, *Dialetto e scuola nell'Italia Unita, - Revista italianatra di dialettologia*, (1981-1982).
4. Lepschy, A.L., Lepschy G., *La lingua italiana. Storia, varietà dell'uso, grammatica*, Bompiani, Milano, 1981.
5. Serianni, L., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, UTET Libreria, Torino, 1989.
6. Sobrero ,A. (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, Laterza, Bari, 1993.
7. Sobrero, A. (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Bari, 1993.
8. Viola , Gianni Eugenio, *La lingua italiana tra tradizione letteraria e societa civile*, Roma, 1998.

ASPECTE PRIVIND *ABATEREA LINGVISTICĂ*

Oana Magdalena CENAC
Universitatea Dunărea de Jos, Galați

The purpose of this paper is to analyse the concept of linguistic error by providing several examples belonging to different levels of language such as: lexicology, morphology, etc. We shall also discuss upon its causes: unsatisfactory knowledge of language, speakers ´ s idleness, analogy.

În cele mai multe cazuri, conceptul de *abatere* trimite cu gândul la ideea de greşeală implicând o apreciere negativă în legătură cu o acțiune, faptă care se abate de la adevăr, de la ceea ce e bine şi corect. Pornind de la ideea că limba este un sistem de reguli, folosirea ei poate avea ca rezultat încălcări ale acestor reguli, adică apariția erorilor, abaterilor. În cadrul unui grup de vorbitori, constatarea unei greşeli sau a mai multora este prilej de glumă, ironie sau desconsiderație, acestea fiind mijloace de sancționare a celui care greşeşte.

În schimb, la nivelul specialiştilor, atitudinea acestora față de abaterea lingvistică a variat în timp. Astfel, pe când limba era considerată un fenomen imuabil, cercetările lingvistice au avut un caracter tradiționalist, condamnând tot ceea ce constituia o îndepărtare de la „normă". Această atitudine strictă a dăinuit până la apariția metodei comparativ-istorice care pune în lumină evoluția fenomenului lingvistic. Introducerea perspectivei istorice în lingvistică a avut ca urmare o modificare a atitudinii față de abatere. Începând de acum, abaterea a fost privită ca izvorul oricărei modificări lingvistice. I.Iordan, În *Limba română actuală*, citează opinia lui H.Morf, potrivit căreia *„întregul edificiu lingvistic se compune din foste greşeli de limbă"*(I.Iordan, p.19). Printre cauzele greşelilor de limbă am putea enumera cunoaşterea insuficientă a acesteia de către vorbitorii ei, comoditatea şi analogia.

Prima cauză, cunoaşterea insuficientă a unei limbi, intervine în cazurile în care limba este vorbită de un străin. De pildă, obişnuința de a iodiza pe *e* la inițială de cuvânt (ex. *iel*) sau la început de silabă; acest fenomen caracterizează limba română în cadrul limbilor romanice şi este explicat ca o adaptare a pronunțării limbii romanice la sistemul de pronunțare slav, ca urmare a unei lungi perioade de bilingvism slavo-român.

A doua cauză, comoditatea, legea minimului efort, este un factor intern de abatere care se manifestă foarte bine în fonetică şi în vocabular. Astfel, în fonetică, sub forma acomodării, asimilării grupul *des-* devine *dez-* prin asimilarea consoanei finale a prefixului la consoana inițială a temei: *dezdoi* față de *desface*. La nivelul vocabularului, fenomenul se manifestă sub forma elipsei. De pildă, în română, *pătlăgelele roşii* şi *pătlăgelele vinete* au devenit *roşii* şi *vinete*. Tot elipsă avem şi atunci când despre cineva se spune că „nu are stare materială", considerându-se inutilă precizarea „bună".

Cel mai important factor îl constituie însă analogia ce prezintă forma în care se manifestă legea generală de organizare mai coerentă a materialului lingvistic în cadrul sistemului unei limbi. Astfel, după modelul *rac/raci, mac/maci*, substan-

tivele *copaci(u)*, *bocanci*, cu formă unică pentru ambele numere, capătă o formă nouă, analogică, de singular: *copac, bocanc*. În acelaşi timp, analogia acţionează şi în celelalte domenii ale limbii şi este cu atât mai eficace cu cât elementul supus modificării are o frecvenţă mai mică. Analogia se realizează dacă cuvântul este mai izolat în sistemul limbii. De exemplu, cuvântul *mânu* (< lat. manus) devine *mână* (la fel ca *soru >soră, noru >noră),* pentru că substantivele feminine terminate în *-u / consoană* erau puţin numeroase faţă de cele terminate în *–ă*.

Totodată, o limbă evoluează nu numai prin modificări de sistem produse într-un singur plan, ci şi prin diferenţiere spaţială şi socială realizată prin diversificare în graiuri şi dialecte şi prin apariţia argourilor, jargoanelor, limbajelor tehnice şi a limbii literare.

Totuşi, ceea ce caracterizează limba literară faţă de celelalte aspecte ale limbii este existenţa *normelor*. Ca urmare a unui proces complex, norma limbii literare se creează acceptând anumite elemente ale limbii date, dar excluzând altele. De pildă, normele limbii literare de azi exclud formele iotacizate ale verbelor *văz, crez, vin* etc. Astfel, folosirea acestora este catalogată drept incorectă. În schimb, formele în discuţie erau acceptate de limba literară a sec.al XIX- lea, iar scrierile lui I. L. Caragiale sunt un exemplu în acest sens. Lucrările cu un caracter normativ acţionează în sensul recomandării, dacă există mai multe variante practice, morfologice, a uneia şi prin condamnarea celorlalte. Astfel, dintre formele *coli/coale, chibrituri/chibrite, boli/boale* sunt recomandate cele aflate pe prima poziţie.

Normele limbii literare sunt cele care transformă în abatere utilizarea formelor, construcţiilor populare, regionale. Aceeaşi acţiune restrictivă exercită normele limbii literare şi asupra faptelor lingvistice specifice variantelor sociale ale unei limbi. Astfel, inserarea într-un text literar a unor elemente argotice sau de jargon, a unor forme sau construcţii regionale, constituie o abatere condamnată de limba literară. O altă formă de incorectitudine decurge din proprietatea limbii literare de a fi diferenţiată în stiluri, fiecare dintre acestea având un fond lingvistic comun şi un număr de elemente specifice. Amestecul de stiluri, utilizarea în cadrul unui stil a elementelor specifice altui stil reprezintă o abatere. În enunţul *„Având în vedere şi luând în consideraţie...”*, abaterea este determinată de utilizarea într-o expunere ştiinţifică a unei construcţii specifice stilului administrativ.

În morfologie şi fonetică în special, în faza de formare şi de dezvoltare, norma evoluează în sensul îndepărtării variantelor şi formelor sinonimice. Astfel, în sec al XIX- lea, se admitea *crez* şi *cred*, astăzi însă literară este doar ultima dintre forme. În aceeaşi situaţie se află şi perechile *personaj/personagiu* (forma corectă fiind *personaj*, întrucât lucrările cu caracter normativ resping formele * *agiu*). De asemenea, se recomandă utilizarea formelor *antíc, caractér, dúşman* în detrimentul lui *ántic, carácter, dúşman* considerate a fi incorecte.

O altă tendinţă care se manifestă în limba actuală este extinderea unor elemente specifice stilului ştiinţific şi tehnic, mai ales la nivelul vocabularului. Astfel, termeni ca *infinit, valenţă, reabilitare, deconectare, atom, consolidare, navigare* apar în critica literară şi chiar în exprimarea familiară, în conversaţia de zi cu zi. Limba populară cu diferitele ei aspecte se modifică prin influenţa exercitată asupra ei de către limba literară. Astfel, termeni precum *congres, declaraţie, electricitate* (folosiţi până nu demult de un număr restrâns de oameni), pot fi reperaţi cu uşurinţă în limba populară.

În acelaşi timp, abaterea lingvistică trebuie privită ca factor de evoluţie variind de la un sector al limbii la altul. Mai ales în morfologie, abaterea reprezintă modalitatea principală de evoluţie. De pildă, la început, formele analogice *făcui, făcu* au fost considerate greşeli dar, ulterior s-au impus fără excepţie. Tot greşeala stă şi la baza modificărilor fonetice. Astfel, pronunţarea *oclu* pentru *oculu, norod* pentru *nărod* au reprezentat, la vremea lor, abateri de la pronunţarea curentă a epocii.

La nivelul vocabularului, evoluţia nu presupune o abatere. Astfel, acesta se poate îmbogăţi prin împrumut. Un cuvânt străin introdus în limbă pentru a denumi un obiect nou sau o noţiune nouă nu reprezintă o greşeală. Dar crearea unui cuvânt nou prin derivare constituie o inovaţie şi nu este o abatere care se produce atunci când noua creaţie nu respectă normele de derivare ale limbii.

Un alt tip de abatere îl reprezintă procesul pe care, drept urmare a două derivări succesive, se creează un cuvânt nou, sinonim cu cel de bază de la care s-a pornit şi care este mai lung şi mai anevoios decât acesta. Atare fenomen, numit „derivare în cerc", apare frecvent în limba actuală cu ocazia formării unor abstracte cu sufixul *–(i) tate*. Acest sufix se ataşează la adjectiv, pentru a alcătui substantive abstracte: *serios/seriozitate, vâscos/vâscozitate, luminos/luminozitate.* Prin analogie cu acestea, apar în limbă forme precum *graţiozitate, maliţiozitate, rigurozitate,* care sunt foarte frecvente în terminologia ştiinţifică şi tehnică dar, în acelaşi timp, sunt şi inutile atunci când vin să dubleze un cuvânt existent în limbă şi care a servit ca bază de formare pentru adjectivul de la care s-a creat derivatul.

Aşadar, pentru abaterile care s-au impus, deci care au constituit un factor de dezvoltare şi de evoluţie, se foloseşte termenul de *inovaţii,* care este lipsit de conotaţia depreciativă pe care o poartă noţiunea de *greşeală* sau *abatere.* Dinamica limbii, realizată, mai ales, prin abateri, inovaţii care contrazic organizarea lingvistică existentă la un moment dat, este determinată bilateral: din exterior, ca urmare a participării limbii la dezvoltarea vieţii sociale sub toate aspectele ei, şi din interior, consecinţă a complexităţii fenomenului lingvistic.

Caracteristica principală a limbii române contemporane o constituie preponderenţa clară a limbii literare, rolul predominant revenind în cadrul ei stilului ştiinţific. Aceste trăsături dominante conferă limbii o anumită direcţie de dezvoltare şi explică un tip de greşeli, pe care unii autori le numesc *cultisme.* Este vorba de o greşeală a cărei origine o constituie dorinţa de a se exprima mai literar, mai puţin banal. Termenii tehnici, cu întrebuinţare restrânsă, sunt preferaţi termenilor cu largă răspândire în limba literară, ceea ce favorizează un tip oarecum diferit de cultism.

Influenţa limbii literare asupra limbii populare conduce la dezvoltarea conştiinţei deosebirii dintre exprimarea familiară, de conversaţie uzuală, şi o exprimare îngrijită, oficială. Pentru un număr mare de vorbitori, această deosebire se reduce la existenţa unor serii de sinonime dintre care unul are o coloratură familiară, iar altul se caracterizează printr-o nuanţă mai „ştiinţifică". În această ultimă categorie intră neologismele, mai puţin cunoscute în limba vorbită şi, prin aceasta, specifice limbii literare.

Ex: între formulările *„E interzis a staţiona în acest loc"* şi *„E interzis (e oprit) a sta în acest loc",* prima variantă are prioritate în majoritatea cazurilor; la fel se întâmplă şi cu folosirea termenului *balon* în locul vechiului *minge*.

Aşadar, utilizarea termenilor şi a construcţiilor care par mai puţin obişnuite şi familiare pentru a obţine o exprimare mai îngrijită, reprezintă o modalitate importantă prin care limba literară influenţează vorbirea populară familiară. În dorinţa de a se exprima mai îngrijit, vorbitorii neglijează, uneori, deosebirile dintre sinonimele stilistice. Astfel, *a debuta* este sinonim cu *a începe* numai când e vorba de începutul unei cariere. În schimb, este deseori întrebuinţat ca sinonim stilistic al lui *a începe*, ceea ce conduce la formulări greşite de tipul: *„Cântecul debutează astfel...",* *„Romanul debutează...".* În acelaşi fel, *a solicita* este sinonim parţial cu *a cere*, deosebindu-se de acesta nu numai prin caracterul mai pretenţios, ci şi printr-o semantică specifică, având sensul de *„a cere cu stăruinţă"*, ceea ce face să fie nepotrivit un context de tipul: *„Am solicitat doar câteva date...".* În unele contexte, *a traversa* este folosit ca sinonim pentru *a trece*: *„eroul traversează experienţa războiului...",* greşeala care apare aici este utilizarea improprie a lui *a traversa* (care are sens spaţial) în locul lui *a trece*, care era adecvat contextului, dat fiind caracterul său mai abstract.

În exemplul prezentat, greşeala, *cultismul*, rezultă din înlocuirea unui cuvânt vechi, considerat „obişnuit", printr-un neologism parţial sinonim cu acesta. Asemenea tendinţă de a folosi termeni mai „aleşi" duce la înlocuirea unui termen vechi, polisemantic, şi la utilizarea unui neologism în locul altuia, pierzându-se din vedere „diferenţa specifică" dintre ele. De pildă, *simptom* se deosebeşte de *indiciu* prin aceea că primul este indiciul unei stări patologice, un indiciu negativ. Din acest motiv, este greşită o formulare de genul : *„Precizia conceptelor cu care operează criticul este un simptom al spiritului său metodic"*.

În alte situaţii, utilizarea cultismului are ca rezultat restrângerea sensului unui cuvânt. De exemplu, *a aviza* înseamnă *„ a-şi da părerea în sens negativ sau pozitiv"*, exprimarea aprecierii presupune însă prezenţa unui determinant.(ex.: *a aviza favorabil/defavorabil*). Deci *a aviza* are sens mai larg decât *a aproba* (a aviza favorabil), astfel că utilizarea lui în locul lui *a aproba,* în formulări de genul „(...) *bugetul local este avizat de comitetul executiv"*, presupune restrângerea nejustificată a sensului, fapt care se poate fi evitat, folosind pe *a aproba*, care este adecvat contextului.

Goana după termenul „rar" într-o perioadă de amplă dezvoltare a ştiinţei şi tehnicii, poate conduce la înlocuirea cuvintelor obişnuite şi normale în anumite contexte cu termeni specifici unor domenii ştiinţifice strict delimitate. Drept confirmare servesc exprimări artificiale de genul:

Ex: *„În analiza psihologică, peisajul apare ca element de cataliză care potenţează mişcările sufleteşti"*.

Există cazuri de termeni tehnici foarte frecvent utilizaţi în limba actuală şi care au devenit un fel de şabloane. În această categorie se află *ancorare* („Rămâneţi ancoraţi în realitate"), *„jalon" critic*. Chiar şi în această situaţie, se poate întîmpla ca termenii tehnici să fie folosiţi greşit, pentru că nu li se cunoaşte bine sensul.

Aşa, de exemplu, în expresia *„ a trasa jaloane"*, *jalonul* este un semn care marchează un punct, pe când *a trasa* presupune o succesiune de puncte, deci o linie. Şi exemplele ar putea continua.

În final, ca o concluzie la cele spuse până acum, trebuie să precizăm că multe din faptele lingvistice care reprezintă azi normă au fost la origini abateri, ceea ce ne duce cu gândul la ideea că unele greşeli de astăzi, chiar poate unele dintre cele semnalate de noi, vor impune şi generaliza. Această perspectivă nu schimbă însă

statutul lor actual. În prezent limba română le califică drept *greşeli* a căror cauză este cunoaşterea insuficient de profundă a limbii, sau întrebuinţarea ei neglijentă.

Bibliografie

1. Coteanu, I. *Stilistica funcțională a limbii române. Stil. Stilistică. Limbaj*, București, Editura Academiei, 1973.
2. Irimia, D. *Structura stilistică a limbii române contemporane*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
3. Iordan, I. *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975.
4. Petrovici, E. *Baza dialectală a limbii noastre literare*, în LR, IX(1960), nr.5, p. 61.
5. *Dicționar explicativ al limbii române,* București, Editura Univers Enciclopedic, 1996.
6. *Îndreptar ortografic, ortoepic și de punctuație*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997.

SPECIFICITY OF THE SCIENTIFIC PROSE STYLE

Liubovi HOMULO
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

În articolul dat autorul descrie caracteristicile stilului literaturii ştiinţifice, diferenţele faţă de beletristică, analizînd particularităţile textelor tehnico-ştiinţifice, precum şi dificultăţile de traducere a acestora. De asemenea, autorul efectuează clasificarea lexicului tehnico-ştiinţific marcat stilistic, descrie procesul de schimb al termenilor între diverse domenii ştiinţifice, elucidînd noţiunea de «determenizare».

The language of science is governed by the aim of the functional style of scientific prose, which is to prove a hypothesis, to create new concepts, to disclose the internal laws of existence, development, relations between different phenomena, etc. The language means used, therefore, tend to be objective, precise, and unemotional, devoid of any individuality; there is a striving for the most generalized form of expression.

"The proper medium of scientific expression," writes E. Sapir, "is therefore a generalized language that may be defined as a symbolic algebra of which all known languages are translations. One can adequately translate scientific literature because the original scientific expression is itself a translation"[Sapir, E. Language. N.Y., p.239].

In general, the science lexis consists of a great number of common used words and, moreover, of a wide layer of words with written-bookish stylistic colouring, and a wide range of special terms. To common used words we can refer those words used both in oral and written speech such as: **to work** *работать,* **to know** *знать,* **place** *место,* **new** *новый́,* **well** *хорошо,* etc.

The words of written-bookish stylistic colouring are less familiar to the majority learners of English and that is why demand greater attention. By some estimates it consists of about 2000-2500 words and it can be divided into several groups according to their importance and difficulties for comprehension. To these groups belong:

1. Words used in scientific literature in meanings different from those in which they are usually used. For example, the English word **to happen** in scientific literature means *оказываться*, in belles-lettres - *случаться, происходить*; **to start** in scientific literature means *запускать (механизм)*, in belles-lettres – начинать; **to offer** in scientific literature means *оказывать (сопротивление)* in belles-lettres – *предлагать*. The English verb **to attack** in scientific literature means *приступать к решению (задач),* in belles-lettres it is translated as *нападать*. Or the nouns **state** and **point**. The former in scientific literature means *состояние, положение, строение, форма*, whereas in belles-lettres its translation is *государство*, and the latter in scientific literature means *штепсельная розетка*, in belles-lettres - *точка*.

This group of words usually misleads if they are not known in the required meaning. It seems to the translator that he or she knows these words and he substi-

tutes them with the already known meanings, but, as a result, the sentences turned out to be meaningless. As in:

The matter of interplanetary travel received a good deal of attention.

The words **The matter of interplanetary travel** are translated as *материя межпланетного полёта* and the phrase is meaningless. It is clear that the English word **matter** should be translated here not as *материя*, but as *проблема, вопрос*. Or another example:

Concrete dams have performed extremely well when subjected to earthquakes.

The word **concrete** in belles-lettres means *реально существующие́, вполне точные́, определённые́*, in technical texts it means *бетонные́*. And the sentence should be translated the following way:

Бетонные дамбы оказались устое́чивыми при землетрясении.

Some particles should also be referred to this group. They are: **for, since, after, before,** etc. Sometimes these words are used in specific meanings more peculiar to the written-bookish speech. E.g.: the word **for** besides its usual meaning *для, в течение* has also another meaning *так как*. Different meanings of these particle should be always borne in mind.

2. Another group consists of words mainly peculiar to written-bookish speech. Such as:

to consider - *рассматривать*, *считать*; to specify -*точно определять*; to design – *конструировать*; to assume - *предполагать, принимать форму*; to average - *в среднем равняться*; conclusion - *вывод, заключение*; standpoint - *точка зрения*; promising – *перспективные́*; available - *имеющие́ся;* inherent - *присущие́, свое́ственные́*.

Here we should also include a group of words and word-combinations that serves for connecting separate parts of utterance. Due to its use one can achieve the logical sequence of utterances. They are: to begin with ***- прежде всего;*** furthermore ***- кроме того, более того;*** alternatively ***- и наоборот;*** summing up ***- говоря вкратце.***

Some of them coincide in form with adverbs, but differ from them in meaning. E.g., the English word **still** in the function of adverb is *ещё* and in the function of conjunction is *однако*; **again** is translated *снова* as the adverb and *кроме того* as the conjunction; the same is with the English word **also** – *также* (adverb) and *кроме того* (conjunction).

There are also polysemantic words in this group such as **then** that have two meanings *затем* and *в таком случае*. Dictionaries often do not give meanings of these words characteristic for science literature and necessary for its translation.

Finally, to written-bookish speech we can refer words and word-combinations that serve for the expression of the author's attitude towards stated words and for these facts precision. Such as: **needless to say** - *не вызывает сомнения*; **unfortunately** - *к сожалению*; **strictly speaking** - *строго говоря*; **in a sense** - *в известном смысле*; **at most** - *в лучшем случае*.

These words and combinations of words can cause difficulties in translation if their meanings are not thoroughly learnt.

One more important feature, and perhaps the most conspicuous, is the use of terms specific to each given branch of science. Such as: **guidance** - *наведение*;

combustion camera - *камера сгорания*; **force of gravity** - *сила тяжести, земное притяжение*; **air-to-ground missile** - *ракета класса "воздух-земля"*.

It will be wise to state that due to the rapid dissemination of scientific and technical ideas, particularly in what are called the exact sciences, we may observe the process of "de-terminization", that is, some scientific and technical terms begin to circulate outside the narrow field they belong to and eventually begin to develop new meanings. But the overwhelming majority of terms do not undergo this process of de-terminization and remain the property of scientific prose. There they are born, may develop new terminological meanings, and there they die. No other field of human activity is so prolific in coining new words as science is. The necessity to penetrate deeper into the essence of things and phenomena gives rise to new concepts, which require new words to name them. As it has already been pointed out, a term will make more direct reference to something than a descriptive explanation, a non-term. Hence the rapid creation of new terms in any developing science.

Further, the general vocabulary employed in scientific prose bears its direct referential meaning, that is, words used in scientific prose will always tend to be used in their primary logical meaning. Hardly a single word will be found- here which, in contrast to the belles-lettres style, is used in more than one meaning. Nor will there be any words with contextual meaning. Even the possibility of ambiguity is avoided. Furthermore, terms are coined so as to be self-explanatory to the greatest possible degree. But in spite of this a new term in scientific prose is generally followed (or preceded) by an explanation.

Likewise, neutral and common literary words used in scientific prose will be explained, even if their meaning is only slightly modified, either in the context (by a parenthesis or an attributive phrase) or in a footnote.

An interesting phenomenon can be observed in modern scientific prose - the exchange of terms between various branches of science. This is evidently due to the interpenetration of scientific ideas. Self-sufficiency in any branch of science is now a thing of the past. Collaboration of specialists in related sciences has proved successful in many fields. The exchange of terminology may therefore be regarded as a natural outcome of this collaboration. Mathematics has priority in this respect. Mathematical terms have left their own domain and travel freely in other sciences, including linguistics.

According to their structure all terms are divided into:

1. simple terms – **circuit** *цепь,* **feeder** *фидер*;

2. compound terms – **flywheel** *маховик,* **clock-work** *часовоé механизм;*

3. word-combinations terms – **trip coil** *отключающая катушка,* **earth fault** *заземление,* **circuit breaker** *автоматическиé выключатель, прерыватель*.

The most difficult for understanding and translation are the terms which consist of more than one word or a group of words, that is compound or word-combinations terms. When translating a scientific text it is important to know how and in what order should they be translated. It is recommended to translate such terms beginning with the last word. Then to translate the preceding components one after another, taking into consideration the semantic relations of its components. E.g.: when translating the multi-compound term **liquid-propellant power**

plant the translator should first translate the **power plant** – *силовая установка*, then the word **propellant** – *топливо*, and then the word connected with it by a hyphen **liquid** – *жидкость, жидкие́*. Now knowing the corresponding Russian terminology the translator easily receives the translation of the whole term – *силовая установка на жидком топливе.*

When translating terms it is necessary to take into consideration that many terms are polysemantic, i.e. they have different meanings not only in different fields of science and technology, but also in one and the same field. For example, the term **stage** in radio engineering means: 1) *каскад*; 2) *фаза, стадия* and in **rocket technology** the meaning is *ступень (ракеты)*.

Or, another English word **armature** has the following meanings:

Вооружение, броня

Тех. арматура, *эл.* якорь, *эл.* броня (кабеля), *зоол., бот.* панцирь. As in:

A dynamo consists of the following main parts: armature, commutator and the board. – Динамо состоит из следующих составных частее́ : якорь, коллектор и нагрузка.

The translation of such terms demands thorough knowledge of the subject and the choice of the required context should be done taking into account the context. The context should also be borne in mind when the term acquires new meanings with broadening or, vice versa, narrowing its meaning. For example, the two English terms **container** and **arrangement.** The former was previously used in the meaning of *контее́нер, резервуар, приёмник, корпус, бак, сосуд* and nowadays it is used for denoting a more wide concept *вместилище.* And the latter is used in aviation in a more narrow meaning *схема (самолёта)* whereas its previous use was *размещение*.

New meanings of terms appear nowadays due to impetuous development of science and technology and the process is so rapid that dictionaries and even special terminological dictionaries don't manage to include them all. For example, the term **module** *модуль, коэффициент, показатель степени* has recently acquired the new meaning *кабина, отсек, капсула*, and this meaning of the term can be found not in every dictionary but it is possible to define its meaning through the context. E.g.:

The production version of the conical command module consists of an inner and outer capsule. – Серие́ные́ вариант конического командного отсека состоит из внутреннее́ и наружное́ капсул.

In some cases, when the meaning of a term is not given in dictionaries, at first it should be translated word for word, and then the corresponding Russian equivalent should be found. But sometimes there are no Russian equivalents for the foreign term. In this case the descriptive translation should be given or the translator should use transliteration. In this way, the Russian terminology acquired such terms as *миксер* (from the English **mixer**), *импеданс* (from the English **impedance**), etc.

In English terminology, as well as in Russian, the terms formed from Latin or Greek words are widely used. Such terms are called 'translator's false friends'. Having the similar sounding and spelling in the Russian and English languages these terms sometimes differ in their meanings. So, for example, to the English term **specific trust** the term *удельная тяга* corresponds in the Russian language, but not

специфическая тяга as it could have been derived from the English word **specific** as *специфические*.

Actual	≠ актуальные	= фактические
original	≠ оригинальные	=первоначальные
progressive	≠ прогрессивные	= постепенные
actually	≠ актуально	= фактически
originally	≠ оригинально	= первоначально
progressively	≠ прогрессивно	= постепенно, всё более
specific	≠ специфические	= удельные
technique	≠ техника	= метод, методика, процесс
procedure	≠ процедура	= методика, метод
figure	≠ фигура	= рисунок, цифра, число
object	≠ объект	= цель, предмет
subject	≠ субъект	= вопрос, предмет
extra	≠ высшего качества	= добавочные, дополнительные, лишние

In order not to make similar mistakes when it is not clear to which Russian term the given English one corresponds, it is recommended to look the terms up in the corresponding terminological dictionary.

Biblography

1. Breshko, N. *Basic Translation*. Kiev, Elga, 2006.
2. Glendinning Eric H., Glendinning Norman. *Oxford English for Electrical and Mechanical Engineering*. Oxford University Press, 1995.
3. Heaton, I.B., Turton, N.D. *Longman Dictionary of Common Errors.* Москва. Русские язык, 1991.
4. Борисова, Л.И. *Ложные друзья переводчика научно-технической литературы*. Москва, МГУ, 1990.
5. Каменская, Т.А. *Стилистика английского языка. Основы курса*. Москва, 2006.
6. Малютин, Э.А., Шитов, Ю.И. *Английские язык для программистов*. Москва. Память, 1992.
7. Утробина, А.А. *Основы теории перевода*. Москва, Приор, 2006.
8. Хомутова, Е.В., Метлицкая, В.Л. *Английские для физиков*. Издательство московского университета, 1980.

LE DISCOURS: PRÉSENCE EMBLÉMATIQUE DANS L'ESPACE LINGUISTIQUE, UN ESPACE INFRANCHISSABLE…

Valentin NECHIFOR
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Mais enfin les idées sont toujours assujetties à la condition d'illuminer l'opacité des faits et la théorie du langage doit se faire un chemin jusqu'à l'expérience des sujets parlants.

(M. Merleau-Ponty)

În prezentul articol autorul ia în dezbatere tema discursului, o tematică foarte la modă care a generat polemici controversate printre cei mai inițiați lingviști în domeniu.

Problema discursivității a fost tratată din mai multe perspective. Discursul, venit pe calea importului de la grecescul "logos", și totodată fiind o noțiune avansată pentru prima dată în lingvistica de către G. Guillaume, a cunoscut o îmbogățire de sens "fără prea mari rupturi" așa cum și-l atestă prezentarea făcută în dicționarul Trésor de la langue, publicat în 2002. Acesta din urmă a cunoscut totodată și un avînt fulgerător odată cu prăbușirea structuralismului și cu înrădăcinarea noilor curente pragmatice. Prezenta publicație vine să facă lumină asupra tuturor incertitudinilor existente la capitolul discurs și tot ce-l privește, venind într-ajutor tînărului cercetător în materie de discurs la început de cale care se ciocnește de problema definitorie, opozițională, clasificatorie, tipologică etc...

Și într-un final, autorul nu a uitat să acorde atenție abordării problemei discursive oglindită în Cursul de Lingvistica generală a lui Ferdinand de Saussure. Deși nu s-a pomenit de discurs în lucrarea acestuia, s-a constatat că "separînd limba de vorbire, se separă dintr-odată: 1) ceia ce este social de ceia ce este individual; 2) ceia ce este esențial de ceia ce este accesoriu și mai mult sau mai puțin întîmplător" [Saussure (F. De), p. 30]. În concepția orientărilor științifice fondatoare, conceptul de discurs ar fi tocmai cel de-al treilea termen absent, termenul terț exclus...

Considérations générales

Le discours a depuis toujours retenu l'attention des linguistes. Le discours a fait l'objet de maintes recherches en linguistique.

La discursivité est une problématique actuelle et en vogue de la linguistique contemporaine qui a soulevé de gros débats parmi les linguistes les plus initiés dans ce domaine. Les linguistes se sont heurtés à ce problème depuis toujours et ils se sont engagés dans une polémique controversée. La notion de discours est une de celles qui donnent lieu à des définitions fort divergentes dans le cadre duquel on se réfère, fait qui rend confuse la recherche en matière de discours. L'instabilité de la notion de discours rend dérisoire toute tentative de donner une définition précise du discours. On peut dans ce cas expliquer pourquoi le terme de discours recouvre plusieurs acceptions selon les chercheurs; certains en ont une conception très restreinte, d'autres en font un synonyme de "texte" ou "d'énoncé".

Sources philosophiques de l'apparition du terme discours

Attesté en français dès le début du XVI-e siècle, emprunté à l'italien avec le sens de *récit, exposé* (écrit ou oral), *suite de mots qui constituent le langage*, le mot *discours* a connu un enrichissement de sens "sans grandes ruptures", comme l'atteste la présentation faite dans le dictionnaire *Trésor de la langue* (2002). Les contextes d'emploi qui renvoient à la matérialité du discours sont dominants: *Discours d'apparat, d'inauguration, aux morts, d'ouverture, du trône; discours du chancelier, du député, du ministre, du président, du prince; discours édifiant, éloquent, étudié, improvisé, politique, préliminaire, véhément; discours écrits, insensés, officiels, passionnés, publics; un discours persuadé…*

Le concept de *discours* bien que relevant actuellement de la linguistique, a ses origines dans le *logos* grec, en tant que mot commun mais aussi comme concept philosophique. Il est étonnant de constater combien des questions qu'on pose aujourd'hui à ce sujet trouvent leur première énonciation dans le discours philosophique de l'antiquité. Ce n'est pas une découverte de la linguistique moderne bien qu'elle circule depuis assez peu de temps dans l'analyse de discours. Les études linguistiques parcellaires qu'on entreprend trouvent leur fondement dans une vieille prémisse, celle de l'existence d'une logique du discours, issue de la conception sur le *logos.*

Pour quiconque veut redécouvrir le sens du "discours" il lui faut passer aussi bien par celui du nom grec, *logos,* que par celui du nom latin *discursus* qui surprennent chacun l'un des côtés essentiels des conditions d'existence du discours: la cohérence et l'articulation des parties.

La cohérence des parties qui forment un tout est imposée par un principe organisateur. Dans la conception d'Aristote le discours est un *arrangement* ou une *articulation (arithmos),* une unité dialectique, continue et discrète en même temps. Cette interprétation découle de l'analogie entre *le temps* et le *logos,* dans le cadre d'une réflexion générale sur l'instant et le temps en mouvement. Le point de départ du penseur antique est le **rapport antérieur-postérieur,** comme un phénomène caractérisant aussi bien l'arrangement dans l'espace que le mouvement du temps et celui de la pensée. Il s'agit là d'une représentation mentale fondamentale, liée à la perception de trois catégories philosophiques fondamentales – l'espace, le temps et la pensée - et sur la base de laquelle on peut expliquer non seulement de nombreux faits de langue mais aussi des univers culturels. La mesure du temps se fait en fonction d'une unité minimale, *l'instant,* qui est en même temps point de référence. Ainsi, dans *La Physique,* Aristote affirme que *l'instant mesure le temps en tant qu'antécédent et postérieur.* Il associe le *logos* au temps en vertu de la structuration logique, selon *avant* et *après,* et arithmétique *(arithmos),* comme un continuum. **L'articulation** comme principe d'ordre est donc le noyau de sa conception sur le temps et le *logos,* dans une dialectique du continu et du discret. En schématisant on aura:

Dialectisation du discret et du continuum	
ARITHMOS-TEMPS	LOGOS-DISCOURS
Structurés "arithmétiquement"	
Contact, passage basé sur l'articulation, l'arrangement	
Structurés logiquement	
avant / après	déduction

Logos et arithmos selon Aristote

Il est évident qu'on retrouve là les conditions d'existence du discours - la cohérence (l'enchaînement) et l'articulation - par lesquelles le discours acquiert son sens et qui sont des notions de base de l'analyse moderne de discours.

Le discours: une valeur classique en linguistique

Depuis les années 80, on voit proliférer le terme *discours* dans les sciences du langage, aussi bien au singulier ("le domaine du discours", "l'analyse du discours»...) qu'au pluriel ("tous les discours sont particuliers", "les discours s'inscrivent dans des contextes"...), selon que l'on réfère à l'activité verbale en général ou à chaque événement de parole. La prolifération de ce terme est *le symptôme d'une modification dans la façon de concevoir le langage.*

En linguistique, cette notion, mise en avant par G. Guillaume, a connu un essor fulgurant avec le déclin du structuralisme et la montée des courants pragmatiques. Le discours entre dans une série d'oppositions classiques. En particulier :

• ***Discours vs phrase.*** Le *discours* constitue une unité linguistique constituée d'une succession *de phrases.* C'est dans cette acception que Z.S. Harris [Harris Z.S., p.1-30] parle d'"analyse du discours" et que certains parlent de "grammaire du discours"; on préfère aujourd'hui parler de "linguistique textuelle".

• ***Discours vs langue*** *:*

(1) La *langue* définie comme système de valeurs virtuelles s'oppose au *discours,* à l'usage de la langue dans un contexte particulier, qui filtre ces valeurs et peut en susciter de nouvelles. On est au plus près de l'opposition saussurienne langue/parole: "*La distinction entre parole ou discours et langue, proposée pour la première fois par F. de Saussure et précisée par moi-même*", dit A.H. Gardiner [Gardiner A. H., p. 285]. Mais on peut orienter "discours" plutôt vers la dimension *sociale* ou plutôt vers la dimension *mentale.* A.H. Gardiner opte pour la première: le discours est "*l'utilisation, entre les hommes, de signes sonores articulés, pour communiquer leurs désirs et leurs opinions sur les* choses"[Gardiner A. H., p. 24].

G. Guillaume opte pour la seconde: *Dans le discours le physique qu'est la parole en soi se présente effectif, matérialisé, et donc, en ce qui le concerne, sorti de la condition psychique de départ. Au niveau du discours, la parole a pris corps, réalité: elle existe physiquement.* [Guillaume G., p. 71] Chez É. Benveniste, *discours* est proche d' "énonciation": c'est "la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle, et dans la condition d'intersubjectivité qui seule rend possible la communication linguistique" [Benveniste E., p.266].

(2) La "langue" définie comme système partagé par les membres d'une communauté linguistique s'oppose au *discours,* considéré comme un usage *restreint* de ce système.

Il peut s'agir: (a) d'un *positionnement* dans un champ discursif (le "discours communiste", le "discours surréaliste" ...). Dans cet emploi, *discours* est constamment ambigu car il peut désigner aussi bien le système qui permet de produire un ensemble de textes que cet ensemble lui-même: le "discours communiste", c'est aussi bien *l'ensemble des textes* produits par les communistes que *le système* qui permet de les produire, eux et d'autres textes qualifiés de communistes. Il se produit donc un glissement constant du système de règles aux énoncés effectivement produits. Ainsi chez M. Foucault: "On appellera *discours* un ensemble d'énoncés en tant qu'ils relèvent de la même formation discursive" [Foucault M., p. 153]; (b) d'un type *de discours* ("discours journalistique", "discours administratif ", "discours télévisuel", "discours de l'enseignant en classe"...); (c) des productions verbales spécifiques d'une *catégorie de locuteurs* (le "discours des infirmières", le "discours des mères de famille"...); (d) d'une *fonction du langage* (le "discours polémique", le "discours prescriptif "...);...

• ***Discours vs texte.*** Le *discours* est conçu comme l'inclusion d'un texte dans son contexte (= conditions de production et de réception) [Adam J.-M., p.39].

• ***Discours vs énoncé.*** Très proche de la précédente, cette distinction permet d'opposer *deux modes d'appréhension* des unités trans-phrastiques: comme unité linguistique ("énoncé") et comme trace d'un acte de communication socio historiquement déterminé. C'est d'ailleurs cette opposition qui en France a servi à attribuer un point de vue spécifique à l'analyse du discours:"Un regard jeté sur un texte du point de vue de sa structuration "en langue" en fait un énoncé; une étude linguistique des conditions de production de ce texte en fera un discours"[Guespin L., p. 10].

Considéré de cette façon, le discours ne délimite pas un domaine qui puisse être étudié par une discipline consistante. C'est davantage une *manière d'appréhender le langage*. Certains linguistes parlent néanmoins d'une linguistique du discours**,** qu'ils opposent à une "linguistique de la langue". Cette linguistique du discours ne peut pas correspondre exactement à la "linguistique de la parole" dont F. de Saussure avait défini l'espace en pointillés; en effet, le développement d'une linguistique textuelle, des théories de l'énonciation linguistique et d'une sémantique marquée par les courants pragmatiques et cognitivistes a reconfiguré l'opposition langue/parole et les oppositions du même ordre comme "compétence"/"performance".

L'opposition *discours* vs *texte*: une interdépendance inextricable

Si la notion de discours a longtemps circulé sous quelques acceptions couramment acceptées, l'avènement de l'intérêt de la linguistique pour le procès communicationnel et pour sa matérialisation a fait surgir bon nombre de définitions du texte et du discours, en fonction des orientations théorique et des buts de l'analyse. Selon les acceptions différentes du terme dans les études théoriques,

le discours se définit soit d'une manière autonome (E.Coşeriu) soit en relation avec d'autres notions telles que texte ou récit.

On s'accorde à l'heure actuelle à dire que le rapport entre le discours et le texte recouvre celui qui existe entre l'acte et le produit. E.Coşeriu définit le discours comme "*un niveau autonome du langage*, *en-deçà de toutes les différenciations en langue*", le texte n'étant qu'un simple vecteur matériel, tout comme le tableau ou la statue ne sont que le vecteur d'un acte artistique créateur. Le meilleur exemple que le discours, dans cette acception, dépasse les cadres d'une langue, ce sont les textes truffés de phrases ou d'expressions en langue étrangère, ou la possibilité de paraphrase interlinguale.

Pour G. Vignaux le discours est "*l'opération globale d'un sujet construisant une représentation*" ou "*un ensemble de stratégies d'un sujet dont le produit sera une construction caractérisée par des acteurs, des objets, des propriétés, des événements* [Vignaux G, p. 200]. Lakoff, à son tour, propose de définir le discours comme "*un système logique de relations successives*". Le discours est donc "*plus et autre chose que la juxtaposition d'énoncés successifs*" ou "*un ensemble de jugements portés par un sujet dans le but de condenser localement la logique d'ensemble des représentations d'une situation, d'un état de choses donné*", qui "*assure le passage de la situation concernée à d'autres situations du domaine hypothétique*" [Vignaux G., p. 204].

En ce qui concerne le texte, derrière les multiples définitions que la grammaire de texte, la sémiotique et l'analyse de discours ont fait surgir, on s'accorde à lui reconnaître son caractère de *produit,* au-delà des discussions sur les dimensions. Il se définit comme un *objet de la communication interhumaine, matériellement* ***fixé*** *dans sa lettre, doué de sens et d'une cohérence globale et d'une certaine unité, mais qui se laisse pour autant segmenter.* [Vignaux G., p. 53]

On a dû faire ces précisions car l'ambiguïté des définitions, ainsi que les acceptions différentes sous lesquelles circule le terme "discours" ne sont pas sans conséquences dans la définition du discours.

L'interdépendance inextricable du point de vue fonctionnel entre les deux notions nous a amenés à la notion complexe de *texte-discours* qui renvoie au caractère de *signe* global du texte, thèse largement adoptée aussi bien en sémiotique, qu'en analyse de discours et en traductologie.

En guise de conclusion je vous propose une synthèse des distinctions déjà établies entre le discours et le texte.

	Discours	Texte
	Niveau autonome du langage	Différenciations en langage
Genre de l'entité	ACTE: L'opération globale d'un sujet construisant une représentation	PRODUIT: Objet de la communication interhumaine
Définition quantitative	----------	Dimension variable
Niveau d'analyse	Analyse du discours ------	Interprétation des indices du texte

Rapport au langage	Praxéologie: analyse motivationnelle, intentionnelle et performative	Analyse linguistique, stylistique
	Rhétorique	
Description	Système logique de relations successives	Rapport syntaxiques
	Ensemble structuré hiérarchiquement	Enchaînement linéaire
	Stratégies d'un sujet	Objet (oral ou écrit) matériellement fixé
	Construction du SENS	LETTRE Eléments linguistiques et paralinguistiques: intonation, ponctuation, mise en page
	Cohérence	Cohésion
	Constitution du sens au long du parcours génératif selon le projet d'un modèle discursif	Quête de la signification et du (des) sens en fonction du texte et du contexte communicationnel
	Fonctions: organisatrice, justificatrice, schématisante	Fonction indicielle de la schématisation
	Articulations logiques du discours	Relations explicites (connecteurs logico-argumentatifs)

La tradition du *Cours de linguistique générale* et la question du discours

La question du discours n'est pas énoncée dans le *Cours de linguistique générale* (CLG) de Ferdinand de Saussure qui circonscrit le domaine de la linguistique comme une étude de la langue, elle-même définie comme un "système de signes".

Deux décisions méthodologiques sont au principe de ce traité fondateur. Pour caractériser l'objet et les tâches de la linguistique, Saussure procède de manière négative. Il commence en effet par énoncer ce que n'est pas la linguistique. Cette démarche, par approches successives, consiste d'abord à poser une démarcation très nette entre la linguistique et les autres sciences qui auraient directement (psychologie, sociologie) ou indirectement (la géographie, l'histoire) à se confronter à la question du langage.

Ayant circonscrit le domaine de la linguistique comme étude de la langue (elle-même définie comme un "systèmes de signes"), Saussure avance une seconde proposition décisive.

En écho aux conceptions de la science en cours entre les deux siècles (conformément au postulat selon lequel il n'y a de science que du général),

Saussure fait reposer son entreprise sur **l'opposition liminaire entre "langue" et "parole"** dont il rend compte dans les termes d'une seconde opposition société/individu qui recoupe en tous points la première.

A ce parallèle correspond dans le dispositif conceptuel du *CLG* un programme de recherche qui oriente d'emblée la linguistique naissante vers l'étude des faits de système (constitutifs de la langue). Corrélativement, l'espace de manifestation effectif du langage (la parole), défini comme lieu des variations individuelles, est alors exclu en tant qu'objet d'étude: "En séparant la langue de la parole, on sépare du même coup: 1) ce qui est social de ce qui est individuel; 2) ce qui est essentiel de ce qui est accessoire et plus ou moins accidentel" (Saussure, 1968, p. 30).

Au regard de ces orientations fondatrices, le **concept de discours** fait figure de **troisième terme absent,** de tiers exclu.

La question du discours reste difficile à poser: la tradition scientifique occidentale fait de la science une affaire de concepts et de termes non de discours, car elle tient que l'objectivité est indépendante de la différence des langues et des normes discursives.

Le discours, fruit de maintes recherches et investigations scientifiques, a constitué le champ de bataille des plus grands linguistes qui dans leurs ouvrages ont exposé leurs propres réflexions théoriques en matière de discours: un objet d'étude très vaste du point de vue théorétique. Dans la foulée des travaux parus à ce sujet, il y aura toujours quelque linguiste qui va venir avec quelque chose de nouveau sur le discours puisque l'espace discursif est infranchissable…

Bibliographie

1. Adam J.M., *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.
2. Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
3. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968
4. Foucault M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
5. Gardiner A. H., *The Theory of Speech and Language*, Oxford, Clarendon Press, 1932.
6. Gardiner A. H., *Langage et acte de langage. Aux sources de la pragmatique*, Lille, Presse universitaire de Lille, 1989.
7. Guespin L., *Problématique des travaux sur le discours politique*, Paris, Langages, 1971.
8. Guillaume G., *Principes de linguistique théorique de Gustave Guillaume*, *Valin R.*, Paris, Québec, 1973.
9. Harris Z. S., *Discourse analysis*, Oxford, Language, 1952.
10. Vignaux G., *L'argumentation. Du discours à la pensée*, Paris, Hatier, 1999.

MOTIVATION AND LEARNING STYLE-TOWARDS A SCIENTIFIC APPROACH TO MUSIC LEARNING

Gerhard OHRBAND
Free International University of Moldova

Während die meisten Erwachsenen regelmäßig Musik hören, ist die Zahl aktiv Musizierender sehr niedrig. In westeuropäischen Ländern kommen fast alle Kinder während ihrer Schulzeit mit Musik in Berührung, wobei aber die Mehrheit bis zum Erwachsenenalter eigene Musizierversuche abbricht. Eine verbreitete Erklärung hierfür ist, dass Menschen richtigerweise einsehen, dass ihnen die notwendige Begabung um befriedigend Musik zu machen fehle und daher aufhören Instrumente zu spielen oder zu singen. Dieser Artikel vertritt eine radikal andere Herangehensweise und argumentiert – ausgehend von den Arbeiten des Schweizer Musikpädagogen Heinrich Jacoby, dass Scheitern in der Musik besser durch externe und motivationale Faktoren als durch Begabung erklärt werden kann. Ein Überblick über relevante Forschung sowie Ergebnisse einer in Deutschland 2006 durchgeführten Studie werden vorgestellt.

"The majority of the population assumes that talents are in-born. Or one is "musical" or one is not; habitually say especially those individuals, who think of themselves as less "musical". And those, who receive the quality certificate of being "musical", take joyously notice of that." **Helmut Rösing, professor of Systematic Musicology at Hamburg University (1992)**

Introduction

Music is a constant companion in our daily life – whether we welcome it while going to concerts or switching on our preferred music or whether we endure its more disliked manifestations in public spaces like restaurant or shopping malls.

Nonetheless, most of us would certainly affirm the question whether they like music in general, spending often hours consuming it in its various available forms. If we, however, compare passive reception and active music making, we see a deep contrast in disfavor of the latter. This phenomenon in the relation between production and consumption – talking in economic terms – appears more or less pronounced in other art forms, too. However, there are other areas where this ratio is exactly the opposite: people engage more in things they like than they observe others doing them (e.g., sex and eating). One could argue now that the ratio depends on the availability to perform and – most important – on the inherent difficulty of an activity (e.g. tightrope acrobatics may be nice to watch but in terms of balance we prefer to stick to our bike, at the most). Thus, in our culture making music would be considered more difficult than eating or having sex (individuals with sexual function disorders would protest). To be successful in the more "difficult" areas like music, mathematics or foreign languages either exceptional effort or inborn talent would be needed.

This article offers a different perspective on the problem, presenting the views of Swiss music pedagogue Heinrich Jacoby, who was one of the most fundamental critics of the talent hypothesis. Later on we discuss the question in light of empirical psychological research.

Our argument will concentrate on music education only, its implications being however transferable to other areas of human creativity, too.

Heinrich Jacoby's pedagogy of music

"If a child has difficulties learning to walk or to speak, it appears to everyone as the nearest thing, to ask about the causes of the disorder. That we have to deal with disturbances of elementary functions is for us in the same way evident, as it is evident that every human being walks and speaks. In exactly the same way it is evident, that we undertake everything to remedy these disorders. But, if an individual cannot draw, sing, dance, model, if he cannot "learn" "foreign" languages or mathematics, we declare shortly, that he is "not talented" for it. We satisfy ourselves with the remark that he "cannot" do these things." (Jacoby, 1995, p. 88)

Heinrich Jacoby (1889-1964) claimed that there is nothing like talent or giftedness, remark that led to a dissent with his former teacher and renowned German composer Hans Pfitzner. All that we commonly understand by "genial" would be according to Jacoby only the normal level of human functioning, in an education system which does not systematically destroy the inborn capacities in every human being. Thus, the question is: why do not all individuals reach this "normal" level?

His point is that children's inherent capacity to express themselves through music is spoiled in Western music education, system which focuses right from the beginning on imitation and on the differentiation between "right" and "wrong" sounds *(Jacoby, 1995; 2003)*. Jacoby, in turn, claims that music should be learned like one learns one's mother tongue; passing through different phases of explorative improvisation (cooing, babbling) until one discovers step by step the language's inherent grammatical laws. This way, a child would discover the piano playfully and attentively, exploring all the possibilities of producing sounds and their combinations, developing a feeling for tension and resolution.

One problem is that music is most often considered an "art" form, rather than one channel of human expression. Especially in the so called "classical" music the focus is on an accurate reproduction of already written works; the ideal representing to be as soon as possible able to reproduce the works of the "great masters". Thus, less necessity is seen in wasting time in the beginning just learning to "talk" music freely. This may explain the fact that while children are accustomed to draw their own paintings from kindergarten onwards, few pose themselves the question why they learn singing others' songs only.

What is actually wrong with music education?

Heinrich Jacoby would state that most of our educational systems in music – however different their label and how "modern" their approach – have the following laws in common:

• Early focus on visual orientation (reading notes) before the child has developed an accuracy in hearing; he or she will later on just mechanically "finger" or

tap the music following the written notes without hearing any clear representation of how it will sound BEFORE playing.

• Imitation of others' music and thus, the differentiation between "right" and "wrong" sounds, leading to an increased tension while playing, especially when "wrong" sounds are punished.

The whole process being an unnatural one, learning difficulties should come as no surprise. As there are no radical alternatives visible in ways of learning music, people start attributing their failure to lack of effort or – often – lack of talent, a view which is reinforced by the general view of music being a reserved realm for gifted people and by feedback from music teachers, who comment on their pupils' lack of giftedness (e.g., "You have no voice!" in the school-choir). The latter remarks can act as traumatic events leading people to avoid situations where they have already been shamed.

A study on lay musicians from three different cultures – African, South American and European – shows evidence for the blocking effects of such events throughout later life *(Ohrband, 2005)*. Examples of such situations are:

• Being asked to sing before the whole class, failing and being laughed at.

• Derogative remarks by peers, parents and music teacher, especially comparison to more successful siblings or pupils ("Your younger sister is just more gifted than you").

Heinrich Jacoby makes a comparison to language learning. Imagine a world in which all babies would be shown textbooks on phonetics with pictures how to produce different sounds and would be dressed to recite sonnets by William Shakespeare by means of imitation. If we then came across a person who could freely talk and express his thoughts through words we would possibly state that he is especially "gifted".

However, Jacoby views these flaws not only in the realm of music but in the entire educational system.

"We meet here with the negative consequences of a general position of a society, who in its "educational ideal" almost breeds the inhibited man as a type: What do we call "well educated?" Smooth, calm "manners", conversation without passion, "measured" movements, the hiding of all spontaneous feeling, in short: repression or at least as much as possible complete hiding or blurring of all signs of free, personal expression …." (Jacoby, 1995, p. 96)

These words were originally uttered in the 1950s; how much has changed?

Psychological research on the heredity of talent

The nature / nurture discussion which a long time had been fought very fundamentally has apparently turned into a more or less generally accepted compromise: genetic/biological and environmental/social factors interact in the manifestation of certain behavior. However, speaking of inborn talent in the arts endures in the scientific discourse.

Taking the question whether extraordinary manifest capacities in music stem from inborn talent or a favorable environment; how could we decide that problem empirically?

A traditional approach in the domain of heredity research has been to focus on twins who were separated after birth. High correlations between their subsequent levels of musicality would thus be taken as an indicator for a greater influence of heredity; arguing that since their environments differed completely, observed similarities could only be explained by genetic factors. Beside the problems that such studies have been conducted mostly on personality and intelligence and not on music performance and that nonetheless the separated twins' environments seems to be more similar than different, such conclusion rest on an apparent flaw: both twins have already shared the very same (prenatal) environment for nine months! Are we to assume that it has absolutely no impact whether the mother sings or listens to music regularly or not? To really decide the question we would need an indicator in the embryo to assess whether it has high inborn talent or not for music; which even today seems very far-fetched. Another fundamental problem in studying musical talent is that the population of stellar performers is comparatively small. To conduct longitudinal studies and to apply correlation and regression techniques with such a small sample size makes it extremely difficult to get statistically significant results. Just imagine: If one in ten thousand (I do not know the actual statistics) babies becomes a really exceptional musician in its adult life we would need to accompany a hundred thousand babies in their transition into adults, with regular measures of the widest possible array of environmental factors, just to make calculations on a target sample of 10 (which is still a quiet small sample size). It is evident that such a study design is not feasible, especially since we do not expect our research question to be on top of our society's priority list to justify such an investment.

Thus, most studies advocating the position that musicality is inborn "rely" on case studies of famous musicians or on analyses of famous musicians' family trees. In the latter tradition, the example of the Bach family is one of the most (ab) used ones. However, as Helmut Rösing states it:

"But what is (…) presented as evidence for the heredity theory of musical talent, can also be interpreted completely differently. The fact that the male members of a family in their majority pursued the profession of a musician (the many female members who did not become musicians are never mentioned), can also be viewed completely differently. That is, that all from their earliest childhood grew up in an environment, in which playing music as a profession for men primed family life and educational focuses." (Rösing, 1992)

Motivational factors in music-making

There are however many empirical studies who focus on motivational factors which influence results in the educational process. Only little of this research is focused on music education. However, making a transfer from general academic activities to music education presents us new hypotheses for explaining the initially presented phenomenon that so many people "drop out" of active music-making. We will limit ourselves to present three approaches: Carol S. Dweck's Goal theory, intrinsic vs. extrinsic motivation and self-handicapping.

Goal theory

Carol Dweck has discovered that implicit intelligence theories people hold (how we think about the nature of intelligence) and learning goals have a serious impact on the learning process. Learned helplessness *(Dweck, 2000)* refers to the experimental observation that some children upon negative feedback (following in reality too difficult tasks) become unable to solve easy tasks which they already had completed satisfactorily in the beginning of the experiment *(Dweck, 2000; Dweck and Reppucci, 1973; Abramson et. al., 1978*). Children who believe intelligence to be something fixed and inborn (in contrast to children who believe it to be malleable) hold more likely "performance goals", that is, to get successful results (in opposition to being focused on learning and the process; "mastery goals"). Whereas negative feedback/failure is taken as a useful information and challenge for learning more by children who hold an incremental view of intelligence (intelligence can be learned), children with an entity view (intelligence is fixed) show learned helplessness and shun – when they are free to choose – new types of tasks which would include the risk of failure and stick to tasks which they already have completed successfully.

Thus, we could argument this way: due to shared social cognitions many people hold an entity view of musicality and formulate performance goals; people are often confronted which failure and negative feedback in the music education process; since failure would be for them an indicator of a low general intelligence they stay away from music making and choose easy tasks in other domains where they can show off.

Intrinsic vs. extrinsic motivation

Intrinsic motivation refers to a state when one is motivated to perform a task simply by the enjoyment of it, whereas in extrinsic motivation the behavior is contingent upon the presence of a reward (material or psychological, e.g. positive feedback). There is empirical support for the hypothesis that a high intrinsic motivation is a requisite for becoming successful in the arts. A strong intrinsic motivator in music making can be the experience of "flow" (*O'Neill, 1999; Csikszentmihalyi, 2004; Custodero, 2005*). This, however, does not exclude, that people are in the same way also extrinsically motivated:

"It is not that these individuals (artists) do not care about extrinsic rewards, such as money and fame. Rather, they are task focused – they work because they enjoy it, and the money, fame, and other extrinsic rewards are pleasant by-products." (Sternberg and Williams, 2002, p. 350)

An ingenious study by Wild, Enzle and Hawkins *(1992)* showed that piano students believing their teacher to be an intrinsically motivated volunteer performed later on more enthusiastically, joyously and innovatively than students who believed their teacher to be extrinsically motivated by pay. In fact, the teacher was in both conditions the same and himself not aware about how he was presented to each class.

Thus, being more intrinsically motivated and having teachers who are likewise can favor perseverance in music making, whereas being highly extrinsically motivated (e.g., to please ones parents) and having teachers who themselves do

not intrinsically enjoy their playing and teaching can have a detrimental effect, especially when the individual does not get the needed degree of reward anymore.

Self-handicapping

The term coined by Berglas and Jones *(Jones and Berglas, 1978; Berglas, 1990; Berglas and Baumeister, 1994)* refers to the situation that people voluntarily invest less effort in an activity under conditions of uncertain outcomes to be later on able to attribute eventual failure to lack of effort and not to lack of ability. A typical example is declaring publicly before an exam: "I partied the whole night" or "I did not even read a single page, preferred playing computer games instead." Thus, individuals try to protect their self-image (in case of success being able to attribute it, in turn, to extremely high ability: "I get an A even without effort.")

In terms of learning music, we could argue that since being an exceptional or at least good musician is a very insecure outcome, many people do not engage seriously in practicing because an unfavorable outcome would highlight their low abilities. Not trying, one can still daydream saying "If I would invest time, I would easily become a great musician".

Conclusion

We live in a complex world, thus finding one absolute answer to our initial question why so many people disengage from active music making seems of high improbability. Since determining whether someone is born talented or not is almost impossible, we cannot state that inborn talent is needed in music, that this talent rarely appears and thus the majority correctly realizes that it lacks the necessary musicality and drops out.

Following the theory of Heinrich Jacoby and empirical studies (see *Ohrband, 2005*) we find evidence that many individuals drop out because they *believe* they lack talent, or because of traumatic experiences in music education.

Research on learning motivation indicates that perseverance or disengagement is moderated by factors like implicit intelligence theories, learning goals, intrinsic vs. extrinsic motivation or the degree of self-handicapping. Often frustrated musicians become "shadow artists" *(Cameron, 1996),* seeking the proximity of musicians without themselves playing – physically or imaginary; this could be an alternative explanation for the high degree of teenagers' (and adults') identification with pop groups – apart from an explanation based on Social Identity Theory.

What to do if you yourself are a "shadow artist" or a blocked musician?

Heinrich Jacoby proposes – influenced by psychodynamic theory – to become aware of and relive traumatic experiences in music education and start anew as an adult by aware self-discovery of the instrument or one's own voice. In his workshops he successfully demonstrated how convinced "unmusical" adults could become very musical through a supporting environment, a receptive attitude and the right tasks.

Julia Cameron offers in her book *"The way of the artist"* a highly recommendable self-help course in twelve weeks for "blocked artists" which works with techniques like expressive writing (compare to *Pennebaker, 1997*), visualizations and affirmations.

Bibliography

1. Abramson, L. Y., Seligman, M. E. P., und Teasdale, J. (1978). *Learned helplessness in humans: Critique and reformulation*. Journal of Abnormal Psychology, 87, 49-74.
2. Berglas, S. und Jones, E. E. (1978). *Drug choice as a self-handicapping strategy in response to noncontingent success*. Journal of Personality and Social Psychology, 36, 405-417.
3. Berglas, S. (1990). *Self-handicapping: Etiological and diagnostic considerations*. In: R. L.
4. Higgins (Hrsg.). S*elf-handicapping: The paradox that isn't* (S. 151-186). New York:Plenum.
5. Berglas, S., Baumeister, R. F. (1994). *Selbst-Sabotage : Warum Sie selbst ihr ärgster Feind sind*. Hamburg: Kabel.
6. Cameron, J. (1996). *Der Weg des Künstlers – Ein spiritueller Pfad zur Aktivierung unserer Spiritualität*. München: Knaur.
7. Csikszentmihalyi, M. (2004). *Flow : das Geheimnis des Glücks. Stuttgart : Klett-Cotta. Custodero, L. A*. (2005). Observable indicators of flow experience: A developmental perspective on musical engagement in young children from infancy to school age. Music Education Research, 7 (2), 185-209.
10. Dweck, C.S. (2000). *Self-theories: Their role in motivation, personality, and development*. Philadelphia, PA: Psychology Press.
11. Dweck, C. S. und Reppucci, N. D. (1973). Learned helplessness and reinforcement responsibility in children. Journal of Personality and Social Psychology, 25, 109-116.
12. Jacoby, H. (1989). Erziehen – Unterrichten – Erarbeiten. Aus Kursen in Zürich 1954/1955. Hamburg: Christians.
13. Jacoby, H. (1994). Jenseits von „Begabt" und „Unbegabt": Zweckmäßige Fragestellung und zweckmäßiges Verhalten – Schlüssel für die Entfaltung des Menschen. Hamburg: Christians.
14. Jacoby, H. (1995). Jenseits von „Musikalisch" und „Unmusikalisch": Die Befreiung der schöpferischen Kräfte dargestellt am Beispiele der Musik. Hamburg: Christians.
15. Jacoby, H. (2003). Musik: Gespräche - Versuche 1954. Dokumente eines Musikkurses. Erweiterte Neuausgabe mit Hörbeispielen. Hamburg: Christians.
16. Jones, E. E. und Berglas, S. (1978). Control of attributions about the self through selfhandicapping strategies: The appeal of alcohol and the role of underachievement. Personality and Social Psychology Bulletin, 4, 200-206.
17. Ohrband, G. (2005). Psychosoziale Faktoren in der Entwicklung von Laienmusikern. Hamburg: dissertation.
18. O´Neill, S. (1999). Flow theory and the development of musical performance skills. Bulletin of the Council for Research in Music Education, 141, 129-134.
19. Pennebaker, J.W. (1997). Opening Up: The Healing Power of Expressing Emotion. New York: Guilford Press.
20. Rösing, H. (1992). Musikalität – was heißt das? Clarino, 5, 9-12.
21. Wild, T.C., Enzle, M.E., und Hawkins, W.L. (1992). Effects of perceived extrinsic versus intrinsic teacher motivation on student reactions to skill acquisition. Personality and Social Psychology Bulletin, 18 (2), 245-251.

THE SEMANTICS OF CAUSATIVE RELATIONS IN COMPLEX SENTENCES WITH THE SUBORDINATE CLAUSES OF CAUSE

Tatiana Podoliuc
Free International University of Moldova

Articolul de fața este dedicat propoșițiilor de causa+effect relații în limba Engleză. Autorul investighează materialele din cărți în limba Engleză. Ca rezultat, prin analiza efectuată autorul demonstrează semantica acestor propoziții.

Causality refers to causal relations, i.e. the relations between causes and effects. This generic term has various, more specific meanings. It may refer to **Causation**, which is *deterministic causality*; or to Volition, which is (roughly put) indeterministic causality; or to Influence, which concerns the interactions between causation and volition or between different volitions (Long Lae Jung, 1996).

Causality or **causation** is defined as the relationship between one event (called cause) and another event (called effect) which is the consequence (result) of the first.

This informal understanding suffices in everyday usage and everywhere where logic is used. However the philosophical analysis of causality or causation has proved exceedingly difficult. The work of philosophers to understand causality and how best to characterize it extends over millennia. In the western philosophical tradition explicit discussion stretches back at least as far as Aristotle, and the topic remains a staple in contemporary philosophy journals. Though cause and effect are most often held to relate events, other candidates include processes, properties, variables, facts, and states of affairs; which of these comprise the correct causal relata, and how best to characterize the nature of the relationship between them, has as yet no universally accepted answer, and remains under discussion (Wikipedia).

According to Sowa (Sowa, John, 2000), up until the twentieth century, three assumptions described by Max Born in 1949 were dominant in the definition of causality:

1. "Causality postulates that there are laws by which the occurrence of an entity B of a certain class depends on the occurrence of an entity A of another class, where the word entity means any physical object, phenomenon, situation, or event. A is called the cause, B the effect.

2. "Antecedence postulates that the cause must be prior to, or at least simultaneous with, the effect.

3. "Contiguity postulates that cause and effect must be in spatial contact or connected by a chain of intermediate things in contact"(Sova, 2000).

The ancient scriptures and commentaries on these scriptures have the following common themes with regard to causation:

- "Cause is the effect concealed, effect is the cause revealed" which is also expressed as "Cause is the effect unmanifested, effect is the cause manifested"
- Effect is same as cause only.

In Metaphysics and Posterior Analytics, Aristotle said: "All causes of things are beginnings; that we have scientific knowledge when we know the cause; that to know a thing's existence is to know the reason why it is". This formulation set the guidelines for subsequent causal theories by specifying the number, nature, principles, elements, varieties, order of causes as well as the modes of causation. Aristotle's account of the causes of things is a comprehensive model. Aristotle's theory enumerates the possible causes which fall into several wide groups, amounting to the ways the question "why" may be answered; namely, by reference to the material worked upon (as by an artisan) or what might be called the *substratum*; to the *essence*, i.e., the pattern, the form, or the structure by reference to which the "matter" or "substratum" is to be worked; to the primary moving agent of *change* or the agent and its action; and to the goal, the plan, the end, or the good that the figurative artisan intended to obtain. As a result, the major kinds of causes come under the following divisions:

• The material cause is that "raw material" from which a thing is produced as from its parts, constituents, substratum, or materials.

• The formal cause tells us what, by analogy to the plans of an artisan, a thing is intended and planned to be. Any thing is thought to be determined by its definition, form (mold), pattern, essence, whole, synthesis, or archetype. This analysis embraces the account of causes in terms of fundamental principles or general laws, as the intended whole (macrostructure) is the cause that explains the production of its parts (the whole-part causation).

• The efficient cause is that external entity from which the change or the ending of the change first starts. It identifies 'what makes of what is made and what causes change of what is changed' and so suggests all sorts of agents, nonliving or living, acting as the sources of change or movement or rest. Representing the current understanding of causality as the relation of cause and effect, this analysis covers the modern definitions of "cause" as either the agent, agency, particular causal events, or the relevant causal states of affairs.

• The final cause is that for the sake of which a thing exists, or is done - including both purposeful and instrumental actions. The final cause, or telos, is the purpose, or end, that something is supposed to serve; or it is that from which, and that to which, the change is. This analysis also covers modern ideas of mental causation involving such psychological causes as volition, need, motivation, or motives; rational, irrational, ethical - all that gives purpose to behavior.

Aristotle marked two modes of causation: proper (prior) causation and accidental (chance) causation. All causes, proper and incidental, can be spoken as potential or as actual, particular or generic. The same language refers to the effects of causes; so that generic effects assigned to generic causes, particular effects to particular causes, and operating causes to actual effects. It is also essential that ontological causality does not suggest the temporal relation of before and after - between the cause and the effect; that spontaneity (in nature) and chance (in the sphere of moral actions) are among the causes of effects belonging to the efficient causation, and that no incidental, spontaneous, or chance cause can be prior to a proper, real, or underlying cause *per se*.

All investigations of causality coming later in history will consist in imposing a favorite hierarchy on the order (priority) of causes; such as "final > efficient > ma-

terial > formal" (Aquinas), or in restricting all causality to the material and efficient causes or, to the efficient causality (deterministic or chance), or just to regular sequences and correlations of natural phenomena (the natural sciences are describing *how* things happen rather than asking *why* they happen).

Necessary causes:

If *x* is a necessary cause of *y*, then the presence of *y* necessarily implies the presence of *x*. The presence of *x*, however, does not imply that *y* will occur.

Sufficient causes:

If *x* is a sufficient cause of *y*, then the presence of *x* necessarily implies the presence of *y*. However, another cause *z* may alternatively cause *y*. Thus the presence of *y* does not imply the presence of *x*.

In the present work we shall concentrate on the semantics of causative relations between different parts of complex sentences with the subordinate clauses of cause connected by simple conjunctions. The aims of the present article are:

(a) To define the meanings of the simple conjunctions used in the complex sentences with the subordinate clause of cause;

(b) To work out the deductive properties of causative propositions, i.e. how they are opposed to each other (whether or not they contradict each other, and so forth), what else can be immediately inferred from them individually and what can be inferred from them collectively in pairs or larger numbers;

(c) To explain how causative propositions influence the text.

The most commonly used simple conjunctions which connect the principle clauses with the subordinate clauses of cause are **because, since, for, as.**

According to Oxford Dictionary of English these conjunctions have the following meanings:

AS - 3 (conjunction)- *because, since.* Origin: Middle English; reduced from Old English *alswa "similarly"*.

BECAUSE - *for the reason that; since.* Origin: Middle English; from the phrase *by cause* , influenced by Old French *par cause de " by reason of"*.

FOR - 3 (conjunction) literary *because; since.* Origin: Old English; probably a reduction of a German preposition meaning *before* ; related to German *fur* , also to *fore*.

SINCE – 2 (conjunction) *for the reason that; because.* Origin: late Middle English: contraction of obsolete *sithence* , or from dialect *sin* (both from dialect *sithen "thereupon, afterwards, ever since*').

While doing our previous research we have investigated that in fiction the conjunction *because* is more often used.

We think that this can be explained by the fact that the conjunction *because* is not an ambiguous one. It has only one meaning, that is the denotative (dictionary) meaning. This conjunction is often used because in the subordinate clause of cause introduced by this conjunction very often the real (proper, necessary, pure) cause is given. As we have mentioned above this conjunction is monosemantic and it has some peculiarities in its usage:

- conjunction *because* can be used in a dialogical speech as an answer to the question *Why?* Sometimes the question begins with the words *How?, What?, What for?, What about?* In answers the principal clause, as a rule, is absent but the

clause remains the same subordinate one and the meaning of the principal clause can be established in the mind of the speaker.

"I don't think there is one of them anxious to make that arrest. I don't think they could get one of them to apply for a warrant. I mean one of the best. Not one" "Why?" Ossipon sked. " ***Because*** they know very well I can take care never of part with the last handful of my wares. I've it always by me" (J.Conrad,p.108).

If the principal clause is used or repeated in the answer then the subordinate clause is very emphatic. " *Why do you ask me that?" "I asked* ***because*** *I thought you might be able to give me an answer".* - Very often the conjunction ***because*** is used with the modal words and particles which give the cause some additional meaning.

1) contradiction of the negative and positive causes: *And that's why I am here –* ***not just because*** *I'm your minister,* ***but because*** *I feel like you are a member of my family.*
2) Connection of some causes: *However,* ***because*** *general relativity is the foundation of modern cosmology and astrophysics****, and because*** *these magnetic effects are directly relevant to the physics of quasars and rotating black holes, the National Academy's Space Science Board in 1981 named the experiment as its highest priority in gravitational physics research.* (Science, p.36)
3) The shade of suppositional, doubtful, possible, limited, partial or explaining cause (by means of modal words such as *probably, partly, mostly* and some adverbs such as *just, only*, etc.) These words are used before the subordinate clause and intensify its meaning but nevertheless they are not a part of the subordinate clause, they only clarify its meaning. *The modernist movement had largely faded,* ***partly because*** *the war saw many deaths of some of its leading figures,* ***but also because*** *some parts of it had been tainted. … (*J.Orwell,p.ix).

The subordinate clauses of cause very often are used in postposition to the principal clause, which is the effect of this cause. Interposition is very rare.

But interposition is a very emphatic one that's why it is important to pay attention to the position of the subordinate clause while doing its translation into other languages.

If we follow Aristotle's point of view we can say that all sentences connected by the conjunction ***because*** are sentences with the necessary cause. It can be also called – pure or proper cause. All actions in such kind of sentences are closely connected .The position of the subordinate clause is not important in such kind of complex sentences. According to the logics the cause always precedes the effect but in the English language we see that in the complex sentences with the subordinate clauses of cause, the subordinate clause can take any position in a sentence. It's important to note that in fiction the postposition of the subordinate clause of cause is preferred. In the following example we see that the subordinate clause comes after the principal clause that is effect precedes cause. *It was all her own,* ***because*** *the bargain was at an end* (J.Conrad, p.211) in order to test the cause we can put the question with *Why?* to the principal clause. *Why was it all her own?* In order to change the positions of the cause and effect we can make transformations

and put the subordinate clause before the main one. After this transformation the cause remains the same the *bargain was at an end* and the principal clause, which expresses the effect, follows this cause. ***Because*** *the bargain was at an end, it was all her own*. But if we make his transformation and put the subordinate clause in preposition to the principal clause we should make some transformations in the principal clause as well. It's a well-known fact that all sentences in the text are interconnected and it is very difficult to understand the meaning of the sentence taken in isolation. In our example the meaning of the principal clause is not clear because of the pronoun "it" which is closely connected with the preceding text. In this case the pronoun "it" should be changed by a phrase from the preceding text. In our example we get the following sentence ***because*** *the bargain was at an end, she felt herself to be in an almost preternaturally perfect control of every fiber of her body.* The same transformations, i.e. the change of order of cause and effect can be done in all sentences with the subordinate clause of cause. *His generosity was not infinite,* ***because*** *he was a human being – and not a monster, as Mrs Verloc believed him to be* (J.Conrad, p.208). While analyzing this sentence we can put a question *why?* to the principal clause, i.e. to the effect of the situation , and as a cause we get the subordinate clause. *Why was his generosity infinite?*

Sometimes one cause can lead to two or more effects as in the following sentences. *His troubles are over. Ours are just going to begin, I tell you, precisely* ***because*** *he did blow himself up* (J.Conrad,p.209). In this example the preceding sentence and the principal clause are effects of a cause expressed in the subordinate clause of cause. The subordinate clause of cause can be an answer to two questions: *Why are his troubles over? Why are ours going to begin?* This complex sentence is closely connected with the preceding one. The predicate in the principal clause of this complex sentence is expressed by the construction *to be going to* which shows the prediction. The subordinate clause is highly expressive that can be seen in the syntactic structure of it (the use of the auxiliary "did" in the declarative sentence …*he did blow himself up*…. and the use of highly expressive adverb *precisely*).

The connection between the preceding sentence and the principal clause is shown by the absolute form of the possessive pronoun *ours* in the principal clause, which is the pro-form of the phrase his *troubles* in the preceding sentence. In the following sentence we again can see that the transformation doesn't influence the meaning of the cause expressed in the subordinate clause. *Building had to stop* ***because*** *it was now too wet to mix the cement (*J.Orwell, p.47). After transformation we have the same sentence with the exception that the cause precedes the effect. *Because it was too wet to mix the cement, building had to stop.* In the principal clause the predicate is expressed by the modal verb "to have to " and notional verb "stop". The modal verb "to have to" is the equivalent of the modal verb "must", but it is more emphatic. The modal verb "must" is used when we oblige ourselves to do something. "To have to" is used when other people or external circumstances impose an obligation. In our example the building stopped because of the external circumstances, which are the pure cause for this situation.

The conjunction *since* is used in the scientific literature more often than in prose.

The main meaning of the conjunction since is the logical comparison of some actions, which have inner relations. The principal and the subordinate clauses are

tightly connected and the punctuation marks are rare in such kind of sentences. *And in this he was excusable **since** it was impossible for him to understand it without ceasing to be himself* (J.Conrad, p.190). *It is hoped that many firms will be willing to give this information especially **since** they will already have it in the required format for the purpose of the official statistics* (Computer Journal, p.202).

The modal words and emphatic adverbs can be used in such kind of complex sentences as well. But it is interesting to note that they are mostly used not with the conjunction *since* but in the body of the subordinate clause and belong to the subordinate clause of cause as a whole. *To be fearlessly outspoken in her opinions came easily to her **since** she judged **solely** from the standpoint of her social position. (*J.Conrad, p.91). The subordinate clauses of cause can be used in preposition and postposition to the principal clause. Interposition is not observed.

The logical ties between the clauses connected by the conjunction ***since*** are almost the same as for conjunction ***because***. In this kind of sentences we can speak about necessary or pure or proper cause. The principal clause is the effect of the cause presented in the subordinate clause. We again can put he question Why? to the principal clause and the answer is the principal clause. *There was no need for he to stay here **since** the boy was gone forever* (J.Conrd, p.202). *Why was there no need for her to stay there? **Since (because)** the boy was gone forever.* To this kind of sentence the same transformations as with the conjunction ***because*** can be applied. The places of he clauses can be changed and the cause can precede the effect. ***Since (because)*** *the boy was gone forever here was no need for her to stay there.* This sentence is closely connected with the preceding one, which is shown by the use of the adverb *there.*

Investigating the complex sentences with the conjunction ***as*** we can see that almost all of them begin with the subordinate clause, that is with the cause. These subordinate clauses also show the necessary or pure (perfect) cause and answer the question *Why?*. *But **as** his mind was already made up, this didn't take long (J.Conrad, p.209)*. Sometimes they can show a generalized or sufficient (explanatory) cause. *And **as** thought is no respecter of a person, the thought of Chief Inspector took a threatening and prophetic shape* (J.Conrad, p.107). Analyzing this sentence we can see that the cause in the subordinate clause is of a generalized or explanatory meaning. It gives the generalized idea of a phenomenon. It is not the pure cause of the principal clause because "…*thought is no respecter of a person*" in general. Thus, we see that the complex sentences with the conditional clause of cause connected to the principal clause by means of conjunction ***as*** can express necessary or proper cause as well as a sufficient or explanatory one. The position of the subordinate clause with this conjunction in the complex sentence changes its semantics. For instance, the preposition of the subordinate clause shows the logical explanation of the effect of the principal clause or refers to some known cause. Moreover, the preposition of this subordinate clause very often shows that this conjunction ***as*** has not only causal but the temporal meaning as well. In the post position we can also speak about two meanings of the conjunction ***as***. *The observation that the brightness of the bulb decreases as additional material is inserted in series is used to ensure the intensity of the current and that such material offers an obstacle to the flow* (Science, P.1053).

We can put two questions to the principal clause in this case. One of them is with the word Why? And the other with the word When? *Why does the brightness of the bulb decrease? – As (because) additional material is inserted in series. When does the brightness of the bulb decrease? – As (when) the additional material is inserted.*

But sometimes there are cases when the subordinate clause expresses the pure or necessary cause. In such cases very often the punctuation marks divide the principal and the subordinate clause. *The whole affair is reversible by construction,* ***as*** *there is no friction and the collisions are perfectly elastic* (Science, p.1227). In the sentences where the conjunction ***as*** has the causal and the temporal meanings the punctuation marks are rarely used.

The conjunction ***for*** is used more freely in this type of sentences. Very often it connects two simple sentences and in this case the conjunction is used at the beginning of the second sentence. In this case we do not speak about a complex sentence with cause effect relation but about two or more simple sentences logically connected by cause and effect relations. *This difficulty had its bearing upon his reputation, upon his comfort, and even upon the efficient performance of his duties. For, if Michaelis no doubt knew something about this outrage, the Chief Inspector was fairly certain that he didn't know too much (J.Conrad,p.105).* The character of the cause in this case is an explanatory one because it is not the real cause of the Inspector's difficulty.

"Poor! Poor!" stammered out Stevie, pushing his hands deeper into his pockets. …He could say nothing; ***for*** *the tenderness to all pain and misery, the desire to make the horse happy and the cabman happy, had reached the point of a bizarre longing to take them to bed with him. And that he knew was impossible.* ***For*** *Stevie was not mad. It was a symbolic longing; and at the same time it was very distinct, because springing from experience, was the mother of wisdom (J.Conrad, p.139).*

This paragraph is a very interesting one from the cause-effect relations. All sentences are closely connected by these relations. And cause effect relation unites the whole paragraph. The causes expressed in the clauses with the conjunctions ***for*** do not show necessary or perfect cause but the sufficient or explanatory one.

Why could he say nothing?- ***for*** *the tenderness to all pain and misery, the desire to make the horse happy and the cabman happy, had reached the point of a bizarre longing to take them to bed with him;*

- ***for*** *that he knew was impossible.*
- ***for*** *Stevie was not mad;*
- ***for i****t was a symbolic longing;*
- ***for*** *at the same time it was very distinct, because springing from experience , was the mother of wisdom.*

As we have mentioned above the cause-effect relations are not so tight in *for* sentences as in the complex sentences with the conjunctions ***since*** and ***because***, that's why these relations are very often expressed by independent sentences which are connected by the conjunction ***for***. In a complex sentence the principal and the subordinate clauses are often divided by punctuation marks (comma, semicolon). *But their efforts were rewarded;* ***for*** *the harvest was even bigger success than they hoped* (J.Orwell, p.43). Sometimes such clauses are used in brackets. *With some difficulty (* ***for*** *it is not easy for a pig to balance himself on a lad-*

der) Snowball climbed up a set to work , with Squeler a few rungs below him, holding the point-pot. (J.Orwell, p.15).

Thus, having analyzed the semantics of the cause-effect relations in the complex sentences with simple conjunctions (because, since, as, for) we've come to the conclusion that the conjunction ***because*** has the widest use in such sentences. It comes from the fact that this conjunction is monosemantic and the cause expressed in the subordinate clause is of necessary or pure (perfect) character. The complex sentences with the conjunction ***since*** have the same semantic relations. Concerning the sentences with the conjunctions ***as*** and ***for*** we can say that they do not always show the necessary or perfect cause very often they express efficient or explaining cause. This phenomenon is very important for the translators who work with the English texts and translate them into the other languages.

References

1. Song Lae Jung. *Causatives and Causation: A Universal-Typological Perspective.* London & New York: Longman, 1996.
2. Podoliuc T. *The Usage of the conjunction "since" in the complex sentences.* Chisinau. USM. 1995.
3. Sowa John F. *Process and Causality* . New York, 2000
4. Wikipedia, the free encyclopedia.
5. Conrad J. The Secret Agent. London: Penguin books.1994.
6. Orwell J. Animal farm. London: Penguin books.1989.

HOW TO MAKE ANALYTICAL READING MORE?

Maria PRIANICOVA
Universitatea din Tiraspol

Articolul este dedicat procedeielor de lucru la disciplina "Lectura Analitică". Sunt trasate metodele de dezvoltare a deprinderilor de lectură analitică a textului englez la nivel lingvistic, mai apoi la nivel stlistic prin evidentierea figurilor de stil la nivel fonetic, lexical, grammatical şi syntactic. Referitor la semantică analiza se face în baza părților de vorbire, analizei semantice detaliate a lor.

Este luată în considerație implicația, titlul, mesajul, activități communicative : jocul pe roluri; crearea /transformarea unui dialog; activități de găsire a informației, de luare a decizilor; scrierea unui cîntec, unei poezii; utilizarea jesturilor, tablourilor; desenarea unui tablou; un interviu;scrierea unei scrisori,etc.

Modul de lectură analitică îi motivează şi stimulează pe studenți să citească capitolul cărții, cartea pînă la sfîrşit.

There is no definite scheme of planning Analytical Reading classes. But at first the teacher and students speak about the author, his epoch, life, works, etc. The title of the story may be discussed here as well. Then students may write a vocabulary dictation, render the events.

The next step can be dedicated to ***linguo-stylistic analysis***. It usually includes discussion of the following well-known points:

1. Plot and plot structure.

2. System of images and means of characterization which may be

-*direct*: positive/negative characters;

-*indirect*:

a) presentation via action-deeds, gestures, physical portrayal;

b) speech characteristics-style, emotions, education, occupation, attitude to sth;

c) psychological portrayal, motives' analysis;

d) description of the world of things that surround the character;

e) the naming of characters.

3. Narrative method (the main character, a minor character, the omniscient author, the observer-author).

4. Tonal system (reproach bitterness, irony, drama, humour).

Then the story can be analyzed from ***stylistic point of view***, i.e. students find stylistic devices at phonetic, grammatical, lexical and syntactic levels.

As alternative, the teacher may give attention to ***semantics***. Students can be offered to take 100 words from the given abstract and count how many times notional parts of speech (mainly nouns, verbs, adjectives, pronouns and adverbs) were used by the author. After making a comparative chart students discuss author's purpose of using the most frequent part of speech, it should be connected with psychological implicitly of the abstract's message.

Students are offered to classify **nouns** due to the following semantic groups:

1. living being/thing.
2. substances.
3. natural phenomena/process.
4. abstract notions.

Verbs can be divided into the following classes:

1. Actional verbs which denote actions proper.
2. Statal verbs which denote state/relations.
3. Modal verbs which show only the attitude of the speaker towards the action/state/process/quality.

The division of verbs into *terminative* and *non-terminative* depends on the aspectual characteristics in the lexical meaning of the verb which influences the use of aspect forms.

Terminative verbs besides their specific meaning contain the idea that the action must be fulfilled and come to an end, reaching some point where it has logically to stop(sit down, come, fall, stop, begin, open, close, shut, die, find).

Non-terminative, or durative verbs imply that actions or states expressed by these verbs may go on indefinitely without reaching any logically necessary final point (run, carry, walk, sleep, sit, live, know, talk).

The end, which is simply an interruption of these actions, may be shown only by means of some adverbial modifier:

e.g. He slept *till nine in the morning*.

Adverbs can be characterized according to their syntactic functions in the sentence.

Adjectives play a very important role in narration for they describe context event carrying emotional colouring. Adjectives can denote:

I. *Quality.*

II. *Dynamic quality.*

III. *Relationships.*

IV. *Pertaining to sb/sth.*

Subclasses of *quality (I)* can describe:

-existence (alive, dead, born, twin, silver, gold, new, grown-up, old);

-condition (solid, liquid, hard, plastic, heavy, blue, sweet, loud, squary, small, huge, wide, deep);

-number and quantity (many, much, slight, extra, enough);

-having life (bad, healthy, tired, sane);

-physiological condition (hungry, sleepy, drunk);

-psychological state (learned, amateur, doubtful, optimistic, trustful);

-emotional state (jealous, proud, resolute);

-able to do sth (creative, capable, effective), etc.

Adjectives denoting *dynamic quality (II)* characterize social behaviour (moral, obedient, willful, generous).

Adjectives denoting *relationships (III)* characterize:

-agreeing (equal, similar, childish);

-conforming/contrary to fact/reality (false, true, usual, normal, logical, ideal, worthless, honourable);

-being the cause of sth(harmful, painful, thrilling, horrid, offensive, astonishing);

-possessiveness (wealthy, own, future, current, immediate, timely, outside, frontal, compact, lone).

Adjectives denoting *pertaining to sb/sth (IV)* characterize:

-belonging to natural phenomena (solar, southern, atmospheric, local, muscular);

-belonging to public events (national, feudal, federal, white-collar, military, criminal, cultural, philological).

The next step is to analyze **pronouns**, what subclass they belong to (personal, possessive, indefinite, etc). Such info contains implication as well as, for example, when the author begins his narration with "he" or "she" he makes us think: "Who is this person? What is his occupation, appearance?" The reader is strained. Special attention should be given to "This", it's either disdain or the way to show already known person/object.

Having analyzed semantic value of emotional parts of speech students are offered to work at ***implication (or vertical context).***

While analyzing a story students should feel its emotional, expressive and evaluating influence. The message of the story will be understood and remembered if the book has touched emotions. To understand implication of the story students must have background knowledge.

e.g. Two of the boys are wearing your *Melton overcoat*; I hope you don't mind. (Saki)

"Melton overcoat" means that the cloth is of high quality, usually dark grey. It may be the best thing that character possessed. So he's angry that somebody is wearing his coat.

Such info is usually included into dictionaries, references to books (on the back cover), and teachers should pay attention to it, discuss it with students, even if it seems to be a detail. Sometimes a simple name can bear a reference:

e.g. - But I think really I want to be a hospital nurse. I like nursing and sick people.

-What about massage? suggested Nurse Hopkins.

-Oh, *Norland*? You're fond of children. There's good money to be made in massage.

(Agatha Cristie)

"Norland" was a medical institution for children nurses. The speakers know it, but the readers need a commentary.

Reading literature of the XXc. students must be ready to meet *quotations*.

e.g. 'I'm afraid it's the beginning of *the rift in the lute*."

'What lute?' said her mother.

'It's a quotation', said Eleanor.

To say that anything was a quotation, was an excellent method in Eleanor's eyes, for withdrawing it from discussion, just as you could always defend indifferent lamb late in the season by saying: 'It's mutton!"(Saki)

Reacting to the quotation a person becomes a part of the company. The quotation may show the age and social position of the character:

e.g ."But I think really she only seems half-witted because she's being so frightfully careful.'

'Careful? Careful about what?'

'Oh, just careful. Mainly, I imagine about her accent, she's got quite a brogue, you know, or else about the right fork, and any literary allusions that might be flying around"(Agatha Cristie).

The title of the story may have implication as well, it may frame the message. Let's analyze Katherine Mansfield's title *"The Daughters of the Late Colonel"*. *"The Late"* may mean "dead", "ex-", colonel is aged, and his daughters (not "children") can't be young. Colonel belongs to the well-born and rich family (otherwise we would have his title).In Mansfield time colonel's pension was not a big one. Colonel has brought his habits to the family; his daughters' life is not a pleasant one. The girls grew up without mother; she probably died when they were children (otherwise they would not be mentioned as daughters of their father only). So, the life of the daughters was sad, scanty.

Quite often we may find quotes from the Bible and Shakespeare.

e.g. "Why, being so hard-working, have I so little free time? Well, well, *it sinks, and I am ready to depart*." (M.Innes)

Implication may illustrate moral, ethic values of time, social way of life.

E.g. "Susan Melberly was a charming woman, but she was also *an aunt*." (Saki)

Children, whose parents served in a distant British empire, were brought up in England by their relatives, usually aunts. Aunts were occupied with their private or social life, so they didn't care of the nephews/nieces. Saki underlines his antipathy against "aunties" or female relatives in general.

Having analyzed implications students may be offered to discuss ***the message*** of the abstract or the whole book.

The final, but a very important step is teacher's using ***communicative activities*** based on semantics, implication, data about the author, his techniques. Though one may consider it to be inappropriate, practice shows that students become more motivated at Analytical Reading classes.

Teacher may operate with any well-known communicative technique: role-play; composing/transforming a dialogue; information gap activities; brainstorming; fact-finding; problem solving; sharing personal experience; writing a poem/song; using gestures/objects/pictures; drawing a picture; writing a drama script, acting; composing a true/false chart; listing; interview; writing letters; matching; making a plan with schemes/GOs, etc.

By the end of the class teacher should sum up the events and motivate his students to further reading the book.

Practical results show that students like communicative activities, even if the process takes 2-3 classes. And if the teacher varies his/her traditional teaching at Analytical Reading studies, inspires learners, there is a chance the story will be read till the very end. Thus, the message of the book will be received, students will use problem solutions in their lives and teacher's objectives will be achieved.

Literature

1. Borisova L.V, *Text Interpretation (Prose)*, Minsk, 1999.
2. Gyubbenet I.V., *Principles of Philological Interpretation of Literary-artistic Text*, Москва, МГУ, 1991.
3. Kempson R.M., *Semantic Theory*, Cambridge University Press, 1997.
4. Kukharenko V.A., *Text Interpretation*, Ленинград, Просвещение, 1979.
5. Nunan David, *Designing Tasks for the Communicative Classroom*, Cambridge University Press, 1996.
6. Palmer F.R., *Semantics. A New Outline*, Cambridge University Press, 1976.
7. Verdieva Z.N., *Semantic Fields in Modern English*, Moskva, Высшая школа,1986.
8. Wiezbicka A., *Lingua Mentalis: The Semantics of Natural Language*, Sydney, Academic Press, 1980.

MOTIVAȚIA APARIȚIEI LOCUȚIUNILOR VERBALE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Angela SAVIN
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Selon notre opinion, la disparition de la catégorie de l'aspect et de l'Aktionsart du latin, conditionnée par la destruction du synthétisme, a fait que le roumain s'est retrouvé dans la situation où il a dû créer d'autres modalités pour exprimer les valeurs perdues.

La destruction du système du synthétisme a motivé, du point de vue linguistique, l'apparition des locutions verbales, capables d'exprimer le concept sémantique de l'aspectualité.

L'apparition et l'évolution des locutions verbales en tant que modalité d'expression des vides apparus dans la langue (les locutions verbales pouvant exprimer l'aspectualité) se manifeste dans ce cas en qualité d'expression de la force motrice du développement de la langue.

Les locutions verbales bi-sémantique confirment l'idée d'une possibilité de désigner par la même locution verbale deux types du développement de l'action.

Prezenta lucrare, **prima de acest fel,** demonstrează în ce măsură locuțiunile verbale exprimă aspectualitatea în limba română prin redarea categoriei lexico-gramaticale a modului desfăşurării acţiunii (sau aşa-numitul *Aktionsart*, termen de origine germană), categorie ce desemnează tipul desfăşurării unei acțiuni, precum şi a categoriei lexico-gramaticale Terminativitate: Aterminativitate, categorie ce exprimă limita interioară a unei acțiuni.

S-a arătat nu o dată că formele analitice iau naştere din necesitatea de redare explicită a sensurilor gramaticale, că deseori formele sintetice dispar în situațiile, când o limbă, datorită bilingvismului şubrezindu-şi sistemul, este nevoită să-şi formeze modele de exprimare mai clare, explicite. Acest fenomen este realizat atât prin constituirea unui singur cuvânt, lipsit de marcantul morfematic, cât şi prin apariția îmbinărilor analitice, în speță a LV. Dărâmarea sintetismului este produsă şi de erodarea părții finale a formelor cuvintelor. Astfel, în limba latină distrugerea flexiunilor începe mai degrabă în graiurile rustice – „rusticitas" - decât în cele de la oraş – "urbanitas" – din cauza că primele mai greu erau supuse influenței normative a sistemului flectiv (Karaseva, 1989, 47).

După părerea noastră, dispariția categoriei aspectului şi a Aktionsart latine pe parcursul dezvoltării limbii a pus limbile romanice, în special limba română, în situația de a crea alte modalități de redare a valorilor pierdute. Astfel în limba română vor căpăta o mare amploare LV. Aceasta ar fi una dintre cauzele care va determina apariția lor.

Latina a fost limba care, pe lângă categoria aspectului, redată prin tema prezentului şi perfectului, poseda şi exprimarea diferitelor tipuri de Aktionsart. Se ştie că în latină ele erau numeroase şi erau exprimate cu ajutorul unor morfeme speciale. Deseori analitismul ia naştere din cauza că forma internă, adică morfemul care redă o anumită valoare gramaticală, se destramă.

În romanica răsăriteană categoria Aktionsart latină ca sistem organizat morfologic se destramă. Până la urmă valorile intensive, diminutivale etc. ale verbelor , cândva derivate, se pierd, chiar atunci când se menţine în romană întreg cuplul între verbele primitive şi cele derivate (de ex.: *circitare (cerceta) - circare (cerca); liginare (legăna) – ligare (lega); traginare (trăgăna) – trahere (trage)*. Constatăm, deci, o anumită pierdere. Dar limba nu tolerează o astfel de lacună, ea încearcă alte căi pentru a-şi restabili echilibrul.

Româna va completa într-o anumită măsură această deficienţă. Dar, de această dată, cu elemente de altă natură. Cercetătoarea L. M. Skrelina observa just că drept imbold pentru schimbări în limbă serveşte soluţionarea contradicţiei dintre necesităţile comunicării care apar în societatea în dezvoltare şi mijloacele de limbă existente care servesc pentru exprimarea noului conţinut (Skrelina, 1970, 12). Într-adevăr, ceea ce în latină era redat prin afixe, în limba română va fi redat prin îmbinări de cuvinte. În felul arătat ia naştere una din căile de formare a sintagmei. "Pentru limba latină este mai caracteristic combinarea cuvintelor în propoziţie decât îmbinarea de cuvinte propriu-zisă. O tendinţă opusă se va cristaliza în continuare în limbile romanice în care îmbinările de cuvinte vor înlătura pe alt plan combinarea cuvintelor în propoziţie" (Budagov, 1971, 274).

De menţionat ca LV s-au format de la îmbinări de cuvinte iniţial libere. Se procedează la trecerea de la elementele de pe axa paradigmatică la cele de pe axa sintagmatică (Repina, 1973, 10). Componentele locuţiunii pe parcursul dezvoltării limbii se desemantizează, dar nu definitiv ca la axa morfematică (ca în ex. *am făcut*). În cazul formării LV "lexicalizarea se manifestă în transformarea unităţii nivelului sintactic în unitatea nominaţiei, adică în schimbarea statutului lingvistic al construcţiei sintactice motivate" (Tronenko, 1991, 6). Locuţiunea nou apărută găseşte o *motivare* glotică: s-a destrămat un sistem şi s-a consolidat altul. În aceasta constă trecerea de la sintetism la analitism. Elementele din axa sintagmatică nu sunt atât de siste-matizate ca în cea morfematica, dar îşi îndeplinesc funcţiile în condiţiile de limbă nou apărute. De exemplu, Aktionsart incoativă este exprimat prin afixe în limba latină şi rusă ca fiind limbi sintetice: lat. *florescere*, rus. *zatsvesti*. Pentru a desemna acelaşi tip de Aktionsart limbile romanice recurg la o sintagmă, componentul auxiliar al căreia îndeplineşte funcţia afixelor din limbile sintetice. De ex.: rom. *a da în floare*. S-a recurs la utilizarea construcţiilor analitice, unele fiind utilizate pentru denumirea unor realii (acţiunea ingresivă - *a începe, a înflori*), altele - pentru a denumi anumite subtilităţi (acţiunea incoativă - *a da în floare* ce marchează începutul unei acţiuni cu o trecere în altă stare de *a fi în floare*) (Savin-Zgardan, 1990, 34-44).

Bineînţeles, înlocuirea verbelor latine ce denumeau categoria Aktionsart în limbile romanice nu a fost un proces uniform, nu a constituit o înlocuire mecanică a mijloacelor gramaticale. Un timp anumit, pe semne, aceste mijloace de realizare a categoriei Aktionsart coexistau în limbă, până când noul mijloc de exprimare a sensurilor nu a înlocuit pe cel vechi. E. A. Referovskaia, analizând caracteristicile sintaxei limbii latine scrise în perioada preromanică (sec.VI-VII) de pe teritoriu fostei Galii, menţiona că de acum în limba latină scrisă în care pătrundeau elemente ale limbii vorbite erau atestate construcţii verbale pentru desemnarea categoriei aspectului (aici: Aktionsart ingresivă - n.n.). De ex., verbele ce desemnau începutul acţiunii: *coepi, incipio, ordior* erau urmate de un complement infinitival (Referovskaja, 1966, 43). În latina clasică verbele incipiente erau urmate de gerunziu.

În acest mod se manifestă *problema motivației* apariției locuțiunilor verbale care urmau să desemneze categoria aspectualității în limba română, categorie ce își capătă exprimarea prin categoriile lexico-gramaticale Aktionsart și Terminativitate: Aterminativitate. Categoria gramaticală - cheie a câmpului conceptual al aspectualității – aspectul – nu își găsește exprimarea în limba română.

O problemă, legată indisolubil de motivarea apariției locuțiunilor verbale în limba română, este posibilitatea uneia și aceleiași locuțiuni verbale *monosemantice* de a denomina concomitent un singur sau mai multe tipuri de desfășurare a acțiunii. La fel, apare o problemă extrem de importantă și totodată, dificilă, și anume: posibilitatea limbii de a denomina, cu ajutorul uneia și aceleași locuțiuni verbale *polisemantice*, diverse moduri de desfășurare a acțiunii. Mai jos vom prezenta câteva exemple de locuțiuni verbale bisemantice ce vin să exemplifice ideea posibilității de desemnare de una și aceeași locuțiune verbală a mai multor tipuri de desfășurare a acțiunii, dat fiind faptul că fiecare sens înglobat în structura semică a ei schimbă regimul verbal, astfel desemnând o altă desfășurare a acțiunii și o altă Terminativitate : Aterminativitate.

Locuțiunea verbală ***A da înapoi*** înglobează două sensuri ce condiționează diferite tipuri acționale: o acțiune orientată motoric, iar alta – rezultativă: **1.** *a se retrage, a renunța* **a. rezultativă T.** …*și în loc împengându pre lui Cantemir și turcii începusă* ***a să da înapoi*** **(**M. Costin, 105). *Pintilie intră anevoie pe ușă, cu părul zbârlit și ochii înfricoșați. Observând că mai este cineva,* ***dădu înapoi*** (M. Sadoveanu, DT, 167). *Constatarea acestui adevăr, în loc să îndemne pe Anicuța a deveni din nou agresivă, o făcu, printr-o instinctivă pornire a sufletului femeiesc împotriva a tot ce e acțiune violentă,* ***să dea înapoi*** **(**D. Zamfirescu, 345); *Pe dumneata te-a iubit mult și mi-a spus chiar că, dacă ar ști că suferi, nu* ***s-ar da înapoi*** *de a mă înșela cu dumneata* (G. Călinescu, EO, 157). **2.** *a înapoia, a restitui,* **a. rezultativă, T. …***alții îl luau peste picior de-a binelea, ieșind de la el cu tabachera plină de tutun sau cerându-i împrumut tot felul de lucruri, fără să se mai gândească* ***a*** *i le* ***da înapoi;*** *dar la toți le era simpatic…* (D. Zamfirescu, 380). *Foarte bine, am zis, dacă a dori* ***să*** *i-l* ***dau*** *înapoi, i-l dau și gata (apartamentul)* (M. Preda, CIP, 163).

La fel și locuțiunea verbală ***A se da îndărăt*** se află în raport de sinonimie cu precedenta locuțiune. 1. *a întoarce, a restitui,* **a. rezultativă, T.** …*bărbatul-meu, după ce rămăsese văduv, i-o dăduse pe Leana de suflet. Nu vrusese* ***să****-i* ***dea*** *lui bărbatu-meu fata* ***îndărăt*** (Z. Stancu, 26); **2.** *a da înapoi, a se retrage* **–a. orientată, T.** *Ostrogotul înfipse repede degetul în obrazul lui Bobby, din care țâșni afară un cocoloș de hârtie. Bobby* ***se dădu*** *iute* ***îndărăt*** (G. Călinescu, CN, 77). *Oamenii* ***se dădură*** *câțiva pași* ***îndărăt*** *și iar se pâlcuiră, spre poartă, în mijlocul drumului, neândurându-se să intre pe la case* (C. Petrescu, 129).

Locuțiunea verbală ***A da o lovitură*** desemnează la fel două sensuri ce necesită un diferit regim verbal: **1**. *acțiune singulară de a lovi (pe cineva),* **a. monosecvențială, T.** …*Ușa bordeiului nu se deschidea. Un sergent îi* ***dete o*** *formidabilă* ***lovitură*** *cu patul puștii, iar ușa sări din țâțâni* (D. Zamfirescu, 337); **2.** *fig., a răni (pe cineva),* **a. rezultativă, T.** *Curând însă îi* ***dădui o lovitură*** *care o răni adânc. Nici nu știu dacă această rană s-a mai închis vreodată în sufletul ei* (M. Preda, CIP, 54).

Locuțiunile de mai jos exprimă, la fel, două sensuri, fiind corelate fiecare din ele cu două tipuri diferite de desfășurare a acțiunii: ***A da naștere*** **– 1.** *a naște,* **a. monosecvențială, T; 2.** *a crea, a produce, a cauza,* **a. ingresivă, T.** *El nu mai putea*

vorbi mătuşe-sei despre relaţiunile Aglaei cu Scatiu, fără ***să dea naştere*** *la tot felul de explicaţii…* (D. Zamfirescu, 132). *În curând Silivestru se convinse că metoda lui de a consulta destinul era greşită şi putea* ***da naştere*** *la gesturi nechibzuite* (G. Călinescu, CN, 227);

Menţionăm că schimbarea numărului la substantiv duce la schimbarea tipului de desfăşurare a acţiunii: ***A da semne*** – aici. 1. *acţiune repetată de a semnala (ceva), a face gesturi, mişcări repetate,* a. iterativă, AT. *Pe când el vorbea, încălzindu-se din ce în ce mai mult, Ana* ***da semne*** *de nerăbdare* (D. Zamfirescu, 283); 2. *a da dovadă, a manifesta* a. rezultativă, T. *Săptămâna parlamentară care a trecut … - ne-****a dat*** *unele* ***semne*** *certe că parlamentul e pe cale să divorţeze definitiv de diletantism* (LA, 1990, N 22, 2);

A da voie – aici: 1. *a permite (cuiva). …****va da voie*** *cuiva* (CRÎ, 76). *Numai* ***să*** *le* ***de voie î****mpărăţia să scrie moldovenii la leşi cu rugăminte şi cu îmbunături* (I. Neculce, 91). *Înconjurată de şapte copii ce plâng de foame, îmbrâncită de la uşa bogatului, unde nu i* ***se dete voie*** *a împărţi nici fărămiturile cu câinii lui, ticăloşia o apăsă sub greul ei genunchi* (C. Negruzzi, 275). *– N-ai decât să te însori şi tu, rupse tăcerea Agespina, noi nu te ţinem! – Nu mă ţineţi? Mă aşteptam să vă bucuraţi, nu* ***să****-mi* ***daţi voie!*** (G. Călinescu, CN, 175); 2. *a lăsa să intre,* a. rezultativă, T. ***…****Jim, ridicându-se, apucă cu o mână inelul de sus şi cu alta cordonul de pânză şi* ***dădu voie*** *deplină înăuntru mirosului de pulbere udă şi răcorilor de prund* (G. Călinescu, CN, 11).

Locuţiunea verbală ***A face haz*** posedă două seme care desemnează două tipuri de Aktionsart, ambele Aterminative**.** ***A face haz*** – aici: 1. *a se veseli,* **a. evolutivă, AT.** *Taică-său* ***făcea haz.*** *Dacă venea spre seară la prăvălie, îl luam în cârcă şi străbăteam cu el uliţa mare, jumătate din oraş, îl duceam acasă…* (Z. Stancu, 325). *Acum a crescut, e domnişoară în toată puterea cuvântului… Dar* ***face*** *un* ***haz*** *când îi aducem aminte!* (C. Petrescu, 125); 2. *a face glume pe seama cuiva, a-şi bate joc, a râde (de cineva sau de ceva),* **a. relaţională, AT.** *Femeia ieşi cu mâna la gură, ruşinată de tot. În urmă, cei doi boieri* ***făceau un haz*** *nespus, uitându-se unul la altul, urâţi şi bibidinoşi ca doi satiri* (D. Zamfirescu, 198). *Şi dacă nu ţi-ai măritat fata, auzi cum ţi-o strigă de sus, din vârful dealului, flăcăii, cu strigăte de ruşine… Aşteptăm strigăturile,* ***să facem haz*** (Z. Stancu, p. 148).

Locuţiunea verbală ***A face impresie*** conţine două sensuri ce condiţionează diferite tipuri acţionale: o acţiune relaţională şi alta rezultativă: 1. *a impresiona, a face efect,* **a. relaţională, T.** *Povestirea Agespinei* ***făcu*** *asupra asistenţei* ***o impresie*** *profundă, manifestată printr-o lungă tăcere meditativă* (G. Călinescu, CN, 269); 2. *a părea că…,* **a. rezultativă, AT.** *Petrică Nicolau nu-mi* ***făcea impresia*** *că ar fi stăpânit de o viziune apocaliptică* (M. Preda, CIP, 110).

Locuţiunea ***A(-şi) face loc*** este la fel polisemantică, semele responsabile de desfăşurarea acţiunii desemnând o acţiune neorientată motorică şi una rezultativă, ambele Terminative. **–** 1. *a se feri, a se da la o parte (pentru a permite trecerea cuiva sau amplasarea a ceva),* **a. neorientată, T.** *Poporul* ***loc*** *îi* ***face*** *tăcut şi umilit* (M. Eminescu, I, 63). *Şi trase un scaun şi toţi* ***făcură loc*** *unei fete care apăruse la masa noastră ca din pământ …* (M. Preda, CIP, 59). *Ziarul cu pricina a tipărit prima parte în foileton…, pentru* ***a face loc*** *la exerciţiile de traducător la care se deda un ginere al directorului…* (C. Petrescu, 555); 2. *a se răspândi,* **a. rezultativă, T.** ***Îşi*** *mai* ***făcea loc*** *în el o simţire de curiozitate pentru figura aceea mohorâtă şi ascetică din preajma lui, care avea totuşi faţa zâmbitoare* (M. Sadoveanu, DT, 133).

Locuţiunea verbală ***A face cu ochiul*** conţine două sensuri ce condiţionează diferite tipuri acţionale: monosecvenţială şi orientată. **–** 1. *a clipi din ochi cu o intenţie anumită,* **a. monosecvenţială, T.** *Cât despre Scatiu, el venea în urma trăsurii… Era radios şi din când în când* ***făcea cu ochiul*** *avocatului* (D. Zamfirescu, 152). - *Da, fă, da. Seamănă leit cu frate-meu, cu Dumitrache… Ne* ***face cu ochiul.*** *Lui nenea Dumitrache îi creşte inima de bucurie* (Z. Stancu, 151); 2. *a arăta (pe cineva sau ceva) din ochi, a semnala cu privirea în anumită direcţie,* **a. orientată, T.** *– Care-i ăla, mă, care a dat în tata? Oamenii râdeau şi* ***făcură cu ochii*** *la baci. Stoica veni la el* (D. Zamfirescu, 134).

Locuţiunea verbală ***A face (un) semn*** posedă două sensuri, două seme diferite ce dictează diferite tipuri de desfăşurare a acţiunii: 1. *a arăta, a mişca (capul, mâna) în scopul indicării a ceva,* **a. monosecvenţială / neorientată, T.**. ... ***au*** *şi* ***făcut sămnu*** *de luară pe Duca-vodă* (I. Neculce, 89). *Din tronu-i se coboară, cu mâna* ***semn*** *îi* ***face*** */ Ca-n sus să îl urmeze pe-a codrilor potecă* (M. Eminescu, I, 85). *Băităşul* ***făcu semn*** *repede cu capul, de sus în jos* (M. Sadoveanu, DT, 137); 2. *a da indicii în legătură cu o întâmplare viitoare, a prevesti,* **a. monosecvenţială, T.** *Însă vine un ceas când Domnul Dumnezeu* ***face un semn*** (M. Sadoveanu, 13).

Concluzii:

1. Rezolvarea contradicţiei de ordin extern dintre necesităţile comunicării care apar în societatea în dezvoltare şi mijloacele de limbă care servesc pentru exprimarea noului conţinut apare în calitate de lege generală şi universală a progresului în limbă. După părerea noastră, dispariţia categoriei aspectului şi a Aktionsart din latină, condiţionată de destrămarea sintetismului, a pus limba română în situaţia de a crea alte modalităţi de a reda valorile pierdute. Destrămarea sistemului sintetismului a motivat lingvistic apariţia LV care sunt apte de a reda conceptul semantic al aspectualităţii.

2. Apariţia şi evoluţia LV ca modalitate de exprimare a golurilor apărute în limbă (LV fiind în stare să redea aspectualitatea) se manifestă în acest caz în calitate de expresie a forţei motrice a dezvoltării limbii.

3.Locuţiunile verbale bisemantice vin să exemplifice ideea posibilităţii de desemnare de către una şi aceeaşi locuţiune verbală a două tipuri de desfăşurare a acţiunii, dat fiind faptul că fiecare sens înglobat în structura semică a locuţiunii schimbă regimul verbal al ei, astfel desemnând o altă desfăşurare a acţiunii şi o altă Terminativitate : Aterminativitate.

Bibliografie

1. Budagov, 1971: Будагов Р.А., *Язык, история и современность*, М., Изд-во Московского университета, 1971, 299 p.
2. Karaseva, 1989: Карасева Т.А., *Изменения конца слова в латинском языке VI-I вв. до н.э.* Сборник научных трудов. Классическая филология как компонент высшего гуманитарного образования: МГИИЯ им. М. Тореза, М., 1989, Вып.347, pp. 41-48.
3. Repina, 1973: Репина Т.А., *Аналитизм романского имени. Склонение существительных на западе и востоке Романии*. Автореф. дис. ... докт. филол. наук, Л., I973, 20 p.
4. Referovskaja, 1966: Реферовская Е.А., *Истоки аналитизма романских языков*, М.-Л., Наука. Ленинградское отделение, 1966, 152 p.
5. Savin-Zgardan, 2001: *Valori lexico-gramaticale ale locuțiunuilor verbale românești în plan sincronic și diacronic*, Chișinău, Bons Offices, 135 p.
6. Tronenko, 1991: Троненко Р.Г., *Лексикализованные синтаксические структуры в синхронии и диахронии*. Автореф. дис. ... канд. филол. Наук, Киев, 1991, 19 p.

MOTIVATIONAL ASPECTS OF SECOND LANGUAGE LEARNING

Silvia SOFRONIE
Olga DIMO,
Free International University of Moldova

Les processus économiques déroulés en période de la globalisation de l'économie mondiale et la création de la société de l'informaion confèrent les possibilités de diversification des contacts internationaux, de l'ouverture sur le monde et de la croissance de la migration de la population active inocupée dans les pays développés. Ces profonds changements socio-économiques conditionnent une nouvelle approche dans l'enseignement/ apprentissage des langues modernes où le pluralisme linguistique et culturel devient un enjeu politique de l'Europe. Dans l'article on traite les aspects socioculterels, économiques, linguistiques et éthiques de la motivation de l'apprentissage et usage des langues modernes en vue de tracer les perspectives de maintien et de promotion d'une didactique qui crée des compétences de communication.

The process of economic globalization creates premises for a rise in population mobility. In search of earning their living, or career opportunities, or finding permanent residence abroad our compatriots join the thousands of migrants the Western hemisphere has long been accustomed to. Internal and transborder migration has never been an extraordinary phenomenon in the West, but the situation and its socio-cultural and economic consequences are quite new to the vast post-soviet area.

In order to succeed and adapt themselves to the realities of their target countries, prospective adult migrants are faced with an acute necessity of making preliminary acquaintance with their languages and realities.

By virtue of its geopolitical situation Moldova has always stayed at the crossroads of cultures and languages. As a result, for our country, multilingualism has never been characteristic of select individuals, as from their youth our community members tend to be in direct or indirect (through the media) contact with different cultures and languages and are thus "open" to becoming familiar with this range of phenomena [Sofronie *et al*., p. 54].

In this regard, second language mastering mentioned in the title of this contribution, if looked at through the prism of the linguistic situation in Moldova, appears to become the learning of the third, fourth or even fifth language. It is just for the sake of convenience that we refer to the mastering of second language by adults in order to clearly distinguish between the learner's mother tongue (first language) and his target language (second, third, fourth, etc.).

The choice of the second language which a social group may make is usually determined by a variety of social criteria which would vary with the particular group concerned. The table below serves to illustrate the hierarchy of motivational factors in language learning.

Some of the social criteria affect the individual motivations involved in second language learning. For example, in the past voluntary social motivations could determine the choice of the second language learning (French in 19th-century

Russia, Poland, Romania, etc.). In this case the adopted second language fulfilled a function other than that of communication: it served as a symbol of civilization, culture, social class, and perhaps of privilege.

MOTIVATIONS					
social			individual		
voluntary	**necessary**		**conscious**	uncons-cious	
economic	pedagogic	cultural	cooperation	competition	

Figure 1. ***Hierarchy of motivational factors***

Thus motivational factors can be divided into social and individual ones. Their further subdivision can be traced along the lines of necessity and consciousness, etc. However, in general, one must say that the choice of a second language is nowadays much less a matter of cultural prestige than of economic necessity [Lambert *et al*., Gardner: p.52].

Another aspect of the problem is the need in a language for technological reasons. The necessity of a second language for purposes of higher education and the spread of new technologies has been recognized in some countries for a comparatively long time.

The importance of motivation of the learner and the complex sociological and psychological factors relating to it are still understudied and to some extent underestimated in foreign language teaching programs. It seems evident that the learner's attitude towards the group whose language he/she is learning has a considerable effect on his success in mastering the second language.

Besides, it should be noted that an acquaintance with a foreign language and culture is not always conductive to overcoming what could be termed as "ethnocentrism" as applied to one's mother tongue and culture and may even have a reverse effect [Sofronie *et al*., p.54]. Still, the very process of cognition is sure to help overcome this state of affairs and thus raise the acquisition potential and to some extent accelerate the process of foreign language learning.

However, on the whole, the size, cohesion, and status of the cultural group to which a learner belongs, and the relationship between members of that group and those who speak the target language is of enormous importance [Lambert: p.76]

Among the increasing number of attempts to explore the conditions for successful foreign language learning, factors as age, intelligence, foreign language learning aptitude, and socio-economic factors have been paid much attention by researchers.

The age of the second language learner may be a relevant variable. There exist different opinions [Lennenberg: p.127] as to the critical period for first language acquisition related to neurological and cognitive maturation in children. A child learning his first or even second language in a corresponding medium becomes a creative contributor to the process of communication and not only the passive

recipient of a cultural tradition. He is subject to a semantic and communicative imperative.

However, within a formal educational context second language teaching to children, adolescents and adults appears less successful and natural. The first language clearly influences the perception and production of the second. The phenomenon of "interference" in phonology and syntax is well known to all teachers.

As the second language learner already possesses a human language, he/she may have a much less urgent motivation to communicate, although successful communication lies at the basis of language study and motivates the learner first of all [Gumpez *et al*.: p.37]. That is, while he/she may need a second language for a particular educational or vocational purpose he/she can be engaged in code-switching and still use his/her first language to communicate with family and friends if necessary. This widely known phenomenon has been termed as "home-school language switch" [Lambert: p.32].

Still, the older second language learner may have certain factors in his/her favour which in part counteract the disadvantage resulting from missing an early start. Such a learner has a few typical features: he/she

- is more cognitively mature;
- has a longer attention span, and
- a longer short-term memory span.

The overwhelming majority of such learners have been taught in school to reason and use reading skills in approaching new learning situations and tasks. University students in their first year of studies, for example, who have passed their Bachelor's examinations, possess a higher cultural and cognitive level than ordinary school-leavers. As a result, an adult learner, especially, tends to equate language with vocabulary. It may be that he tries to identify lexical meanings of individual words rather than to make predications and thus is slower to learn syntactic rules.

Of course, it should be noted that there is a great difference between the amount of time for exposure to the first language learnt by a child and that intended for a second language learner. The latter is typically a part-time learner, and the conditions of learning are quite different. Still, the motivation to participate, to make statements about things, to understand and be understood, and, last but not least, to use language creatively, is a marked characteristic of the language acquisition process with adult learners.

If the learner feels there is little chance that he/she will ever be accepted by the foreign language speaking community, if he/she feels that he/she will never get a chance to use the language to communicate, or if he/she feels negatively towards the other community, then he/she is not likely to learn the language however much practice he/she does.

The most important motivational factor for any second language learner is the feeling that what he/she is doing will enable him/her to communicate with and probably ultimately join a target group of speakers of the language and be accepted by the latter.

BIBLIOGRAPHY

1. Gumpez, J., Hymes, D., *Directions in sociolinguistics*, 3rd ed., New York: McGraw Hill, 1982
2. Lambert, W.E., Gardner, R.C., *Attitudes and motivation in second language learning*, 2nd ed., Rowley, Mass.: Newbury House, 1990
3. Lambert, W.E. et al. *A study of the roles of attitude and motivation in second language learning*. In: *Readings in the sociology of language*. J.Fishman (ed.). The Hague: Mouton, 1968
4. Lennenberg, E.H., *Biological foundations of language*, New York: Wiley, 1985
5. Mackey, W.F., *Language teaching analysis*, 3rd ed., London: Longmans, 1996
6. Rannut, M., *Some comparative remarks on the Moldovan, Irish and Estonian sociolinguistic situation*. – In: *From misunderstanding towards openness and collaboration in multicultural societies*, Chișinău, Ed.Pontos, 2005
7. Sofronie, S., Dimo, O., *Multilingual and multicultural approach to colour symbolics and colour idioms in teaching modern languages to students of economics* // Lecturi filologice, ULIM, Nr.3, 2006

LES RAPPORTS LOGICO-SEMANTIQUES EXISTANT ENTRE L'APODOSE ET LA PROTASE INTRODUITE PAR *QUE, DE CE QUE, DE CE QUI*

Zinovia ZUBCU
Université Libre Internationale de Moldova

Raporturile logico-semantice şi funcționale ce există între apodoză şi protază sunt analizate în dependență de natura morfologică a suportului din apodoză conform teoriei gramaticienilor francezi R.L.Wagner şi J.Pinchon cât şi a verbului din protază şi a distribuției lui deoarece anume de aceste elemente depinde natura raportului logico-semantic şi tipul de protază, fapt ce ne-a permis să stabilim noi raporturi între apodoză şi protază. Propunem noi principii de clasificare a propozițiilor subordonate şi să facem o distincție netă a protazelor introduse cu acelaşi conector.

L'analyse des rapports logico-sémantiques et fonctionnels entre l'apodose et les protases introduites par les mêmes connecteurs n'a guère retenu jusqu'à présent l'attention des grammairiens français. La présentation de ces rapports qu'on a dans les grammaires traditionnelles est très vague, soit purement sémantique, soit purement formelle. En réalité les phrases donnent lieu à différents types de protases nettement différenciées, tant par leurs propriétés structurales que par leurs fonctions.

Les grammairiens français exposent différentes classifications des protases. La majorité des auteurs de grammaires donnent aux propositions subordonnées introduites par le connecteur *que* le nom de complétives comme le signalent R.L.Wagner et J.Pinchon [7, p. 559], terme qu'on ne peut pas accepter, selon nous, car c'est un nom trop général que « ... certains grammairiens appliquent à toutes les propositions qu'elles soient sujet, attribut, objet, complément circonstanciel ou qu'il s'agisse de propositions relatives... » (*Ibidem*).

M.Grevisse distingue trois catégories de subordonnées en se fondant à la fois sur la nature du mot auquel elles sont assimilables et sur la fonction qu'elles remplissent dans la phrase par rapport à la principale :

1. Les subordonnées substantives ;
2. Les subordonnées adjectives ou relatives ;
3. Les subordonnées adverbiales [2, p. 1111].

La classification des subordonnées proposée par M.Grevisse est aussi trop générale et risque d'entraîner de fausses analyses. Le terme de subordonnées relatives tient seulement de la nature morphologique du connecteur. Cette dénomination est employée par les grammairiens pour les subordonnées qui sont introduites par les pronoms relatifs *qui, que, dont, où, lequel, laquelle* etc. ayant comme antécédent un nom ou un pronom [5, p. 191 ; 4, p. 332].

Nous considérons qu'on pourrait nommer ces subordonnées relatives selon la nature morphologique du connecteur, mais en précisant chaque fois les rapports logico-sémantiques existant entre l'apodose et la protase et le type de subordonnée, classification que nous proposons pour toutes les phrases introduites par le même connecteur.

Les protases introduites par *que* peuvent avoir pour support dans l'apodose différentes parties du discours d'où les divers rapports logico-sémantiques entre l'apodose et la protase et la nature de la subordonnée d'après la fonction et d'après la forme pronominale ou conjonctive qui découle de la nature morphologique du connecteur *que* et des modalisateurs qui, selon P.Gherasim, « représentent l'ensemble des supports linguistiques des modalités ; les principaux types de modalisateurs sont : les semi-auxiliaires de modalité, les verbes au sémantisme interne modal, les adjectifs et les adverbes modalisateurs, la négation... » [1, p. 195]. Les grammaires traditionnelles ne prennent pas en considération les valeurs des modalisateurs, c'est pourquoi certaines protases introduites par la conjonction *que* à rapport appositif sont considérées comme subordonnées à rapport attributif. L'exemple donné par N.Steinberg *« L'idée qu'il pouvait échouer ne lui venait pas »* ne comprend pas une subordonnée complément de nom, mais une protase en apposition, car elle exprime la même notion que le nom auquel elle se rapporte, fait typique pour le rapport appositif.

La subordonnée au rapport attributif et la protase apposition comme terme de la phrase complexe ont des traits communs et des traits distinctifs. Ces deux protases se rapportent à un nom ou à un pronom de l'apodose et répondent à la même question *« quel »*.

Cf. *L'idée que la mère lui avait donnée lui semblait importante* (Mauriac).

L'idée qu'il avait été le complice de la fatalité n'était pas sans l'effleurer (Aymé).

Les deux protases de ces phrases ont pour support dans l'apodose le nom *« idée »* et sont introduites par le connecteur *« que »*. Ce sont les traits communs de ces protases. La différence entre elles porte sur la nature morphologique du connecteur, la protase de la première phrase est pronominale d'après la forme, fait qui découle de la transitivité du verbe *donner* de la protase pour lequel le pronom *que* exerce la fonction syntaxique de complément d'objet direct. Le rapport logico-sémantique existant entre l'apodose et la protase du premier exemple est attributif parce que la protase détermine le nom *idée* exerçant la fonction de subordonnée complément de nom ; mais celle de la deuxième phrase est introduite par la conjonction *que* d'où conjonctive d'après la forme et fait fonction d'apposition, car elle exprime la même notion que le nom *idée* de l'apodose.

La présentation schématique de ces phrases est aussi différente.

Cf.	I-ière phrase	II-ième phrase	
1	1	11	é2é
	21		

Donc le rapport attributif s'effectue de haut en bas, mais celui appositif se présente sur la ligne horizontale.

Si l'on examine les noms auxquels se rapportent les protases apposition, on constate que ces noms sont toujours abstraits et sont d'origine verbale dans la majorité des cas : *la pensée, l'idée, le désir, le sentiment, la crainte, la certitude, la conviction* et d'autres.

Ex. *La pensée que son fils y reviendrait la poursuivait sans cesse* (Maupassant).

J'avais le sentiment qu'il souhaitait être seul... (Mauriac).

Les protases de ces deux phrases peuvent faire fonction de subordonnées complétives (complément d'objet) si l'on transpose les noms *la pensée* et *le sentiment* en verbes :

Elle pensait que son fils reviendrait.

Je sentais qu'il souhaitait être seul.

Probablement pour cela certains grammairiens considèrent cette subordonnée comme « proposition complétive apposition » et l'introduisent dans le thème à titre général « Phrase comprenant une subordonnée complément d'objet » [5, p. 103].

L.Ilia signale qu'il est raisonnable de considérer ces protases comme des subordonnées en apposition parce qu'elles ont plus de traits communs avec les subordonnées complément de nom [8, p. 338].

Certains grammairiens ne distinguent pas les protases à rapport prédicatif des subordonnées à rapport objectif dans le cas où le connecteur est *de ce que, de ce qui*. Dans les chapitres de la subordonnée complément d'objet indirect on rencontre des protases se rapportant aux verbes de l'apodose qui expriment quelque sentiment, quelque mouvement de l'âme du type : *être surpris, être étonné, s'étonner, être indigné, s'indigner, s'émerveiller* etc.

N.Steinberg donne l'exemple suivant : *Au vrai, Yves, sa mère, Burthe eussent été surpris, s'ils avaient assisté à ces visites, de ce qu'il ne s'y passait rien* (Mauriac) [6, p. 100].

Chez M.Grevisse : *Il s'est indigné qu'on lui ait fait ce passe-droit* (Littré) [2, p. 1116].

Nous considérons qu'il est raisonnable de traiter ces protases dans un chapitre à part parce que le rapport sémantique existant entre ces subordonnées et la principale diffère de celui des protases régies par les verbes du type : *parler de qch., se plaindre de qch., se souvenir de qch.,* etc. Les phrases qui contiennent de telles protases ne se ressemblent que d'après leur structure.

Cf. *Elle se plaignait de ce qu'on la servait horriblement* (Flaubert).

Darwin s'émerveillait de ce que les petits enfants pussent rire et pleurer (France).

Les traits communs de ces protases sont : toutes les deux ont comme support dans l'apodose **un verbe transitif indirect** et le moyen de liaison est le même connecteur *de ce que* ; la question – *de quoi ?* Les traits distinctifs : Dans la première phrase entre l'apodose et la protase il y a un rapport objectif, donc la subordonnée remplit la fonction de **complément d'objet indirect**. Placée en tête de la phrase, cette subordonnée garde la même fonction, car le rapport reste toujours objectif et dans l'apodose, elle est reprise par le pronom *« en »* qui prouve cette fonction.

Tr. *Qu'on la servît horriblement, elle s'en (COI) plaignait*.

Entre la protase et l'apodose de la deuxième phrase le rapport est prédicatif, car, placée avant la principale, cette subordonnée remplit la fonction de sujet, donc les protases de ce type exercent la fonction de **complément d'agent**, parce qu'il est connu que tout complément d'agent au niveau de la proposition devient sujet si l'on transforme le verbe de la voix passive en voix active. Donc le même changement a lieu également au niveau de la phrase.

Tr. *Que les petits enfants pussent rire et pleurer,*

cela émerveillait Darwin, où *cela* est la reprise de la protase sujet.

On peut ne pas reprendre la protase, fait qui prouve mieux la fonction de sujet.

Cf. *...j'étais ennuyé de ce qui était arrivé à son chien* (Camus).

Tr. *Ce qui était arrivé à son chien m'ennuyait*.

Quels sont les verbes qui régissent la protase complément d'agent ? L'analyse des exemples d'œuvres littéraires permet de citer les verbes suivants : *être surpris, être attiré, être indigné, s'émerveiller, se réjouir, s'irriter, s'exciter, s'indigner,* etc. qui au niveau de la proposition sont suivis d'un complément d'agent devenant sujet de ces verbes employés à la voix active ou à la forme non-pronominale :

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles (Flaubert).

Tr. *La blancheur de ses ongles surprit Charles*.

Nous considérons que les auteurs de grammaires devraient prêter une attention plus grande à la protase complément d'agent car les constructions contenant ce type de protase sont assez nombreuses et présentent de l'intérêt à être étudiées car, en général, elles ne sont pas analysées par les grammairiens français. A.Jeanrenaud donne une petite description des subordonnées complément d'agent, mais seulement de celles qui se rapportent à la voix passive du type : *être aimé, être habité, être méprisé, être détesté* etc. [3, p. 323].

Bibliographie

1. Gherasim, Paula. *Grammaire conceptuelle du français. Les catégories grammaticales*. Casa editorială « Demiurg », Iasi, 1997.
2. Grevisse, Maurice. *Le bon usage*. Deuxième édition revue. Editions J. Duculot ; S.A.Gembloux (Belgique), 1975.
3. Jeanrenaud, Alfred. *Langue française contemporaine. Morphologie et syntaxe*. Polirom, Iasi, 1996.
4. Nikolskaia, Elizaveta. Goldenberg, Tamara. *Grammaire française*. Deuxième édition. Editions « Ecole supérieure », Moscou, 1967.
5. Référovskaia, Elizaveta. Vassiliéva, Alla. *Essai de grammaire française. Cours théorique*. Léningrad, 1973.
6. Steinberg, Nadejda. *Grammaire française*. Léningrad, 1963.
7. Wagner R.L. et Pinchon J. *Grammaire du français classique et moderne*. Librairie Hachette, Paris, 1962.
8. Илия, Людмила. *Синтаксис современного французского языка*. Издательство литературы на иностранных языках, Москва, 1962.

Traits communs et traits distinctifs des phrases à protase au rapport objectif indirect et au rapport d'agent

Traits communs	Protase au rapport objectif indirect				Protase au rapport d'agent			
	Verbe de l'apodose	connecteurs	Place de la protase		Verbe de l'apodose	Connecteurs	Place de la protase	
	Verbe transitif indirect	de ce que, que, de ce qui		En tête de la phrase	Verbe transitif direct ou indirect	*de ce que, que, de ce qui*	Après l'apodose	En tête de la phrase
Traits distinctifs	Verbe à la voix active	*de ce que, que, de ce qui*	Fonction		Verbe à la voix passive ou à la forme pronominale passive	*de ce que, que, de ce qui*	Fonction	
			Protase complément d'objet indirect				Protase complément d'agent	Protase sujet
				Reprise dans l'apodose				Reprise dans l'apodose
				Pronom « *en* »				Pronoms « *ce* », « *cela* »

LITERATURĂ ȘI INTERCULTURALITATE

EVOCATIONS DE BRUXELLES DANS LES LETTRES BELGES FRANCOPHONES DU XIXe SIÈCLE

Carmen ANDREI
Universitaté „Dunărea de Jos", Galați

Brussels, the European capital in the XXIst has its own soul and specific atmosphere. A citadel anchored in the past without the aura of other great capitals of Europe since it lacks a central river, Brussel has been the place of intercultural convergence and the host of numerous foreign writers, such as Huysmans, Al. Dumas, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, V. Hugo, Nerval, who mentioned it with nostalgia and admiration. The most touching descriptions of the city are to be found with Belgian writers, enamored by its patrimony values and proud to be part of its spirituality. The naturalist writer Georges Eekhoud describes the word of hooligans in ill-famed neighborhoods. Another writer of the same generation, Camille Lemonnier retraces the atmosphere specific to the city in Bruxelles d'autrefois, with its provincial kind ancient Flemish architecture, with its impressive attractions, which are touristic sites today, with its bourgeois and aristocratic traditions and customs. The city changes face at the end of the XIXth century, it becomes modern, geometric, an official city of castles and ministeries, an enormous administrative and government apparatus, which irreversibly leads to uprooting or loss of identity. His touching esthetician's perspective turns into that of o sociologist and a psychologist.

L'idée que chaque ville a son âme, son cœur, son atmosphère, son *air* est, certes, un truisme. Pour Bruxelles, le truisme est validé, mais il convient de partir d'un constat amer en quelque sorte : c'est une ville bien ancrée dans son passé, mais il lui manque la mythologie ou l'aura des autres grandes capitales de l'Europe, telles que Paris, Rome, Vienne ou Prague, etc, notamment parce qu'elle manque de fleuve central[1]. Cependant, les propos de Michel de Ghelderode peuvent constituer un point de départ dans notre démarche analytique : « elle reste vive cette petite flamme folle jaillie du phosphorique terreau bruxellois ».

Capitale d'un pays, la Belgique, qui se trouve au centre de l'Europe, Bruxelles se trouve elle aussi au cœur de la Flandre et abrite un million d'habitants, francophones dans leur majorité vivant sur un territoire flamand. C'est la ville sans fleuve : la Senne, la rivière qui traversait jadis la ville a été voûtée et, à présent, son cœur bat dans les souterrains, « le flux tari de la puante petite Senne » comme la décrivait Camille Lemonnier[2].

1 L'écrivain contemporain Jacques De Decker avoue qu'à l'origine de son roman *La Grande Roue* se trouve le rêve d'écrire un roman sur Bruxelles, mais il y renonce quand il se rend compte qu'il n'a pas de point de départ, la ville n'ayant pas de mythologie personnelle, de passé historique célèbre. Il publie aux éditions Autrement *Bruxelles*, un guide intime où il rapporte des anecdotes liées aux écrivains et aux artistes belges.

2 C. Lemonnier, *La vie belge*, chap. « Le Bruxelles d'autrefois », dans P. Gorceix (éd.) *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1997, p. 89. Toutes les références seront tirées de cette édition.

Bruxelles des écrivains étrangers

Bruxelles a été la terre d'asile de nombreux écrivains étrangers et de confluences interculturelles. Leurs regards aimants ou méprisants sur la ville la réduisent parfois à quelques clichés ou stéréotypes. Tous les écrivains de passage à Bruxelles (touristes ou exilés, proscrits ou vagabonds) ont arpenté la Grand-Place[3], les Galeries Saint-Hubert[4], les abords de la Monnaie, ont robinsonné à travers la funeste jonction Nord-Midi, « ce canal à l'envers » selon Jacques Brel, jonction qui a séparé le Quartier Royal et le Sablon du centre historique de la ville. Même le marquis de Sade notait dans son carnet de voyage que Bruxelles était déjà au XVIIIe siècle une ville basse et haute à la fois : « cette ville est peu agréable par sa situation ; il faut toujours monter et descendre dans ses rues ».

Dans les années 1870, Joris-Karl Huysmans recevait au 94 bis rue du Midi ses admirateurs belges Verhaeren, Lemonnier, Félicien Rops, Théo Hannon. C'est à Bruxelles qu'il publiera *Marthe, roman d'une fille*, qui peint les milieux de la prostitution. Il pense que « Bruxelles est la terre promise des filles et des bières brunes, le Chanaan des priapées et des soûleries »[5].

Alexandre Dumas est stimulé par le symbole de l'esprit frondeur des Bruxellois, le Manneken-Pis[6]. Pour Baudelaire, nostalgique de Paris, le Manneken-Pis est le « pisseur » et la fontaine baroque au bout de la rue des Pierres est « le cracheur », deux monuments emblématiques des mœurs grossières bruxelloises. Il rédige sa *Belgique déshabillée*, un pamphlet littéraire d'une virulence inouïe que les exégètes ont justifiée par seules la rancœur et la maladie.

Le 10 juillet 1873, après une beuverie à la Maison des brasseurs, Verlaine tire deux fois sur son « homme aux semelles de vent », Rimbaud, et le blesse au poignet. Incarcéré à l'Amigo, la « Vierge folle » médite ses futures *Sagesses*. Rimbaud raconte sa décevante aventure avec Verlaine dans *Une Saison en enfer*, confiée à l'imprimeur bruxellois Jacques Poot deux mois après l'incident. Rimbaud compose à Bruxelles Boulevard du Régent et Almée (1872) d'où on cite les vers célèbres :

> Devant la splendide étendue où l'on sente
> Souffler la ville énormément florissante
> C'est trop beau ! c'est trop beau !

3 La Grand-Place, l'objectif touristique le plus connu de Bruxelles, rassemble les maisons des corporations. Depuis toujours, elle a été le forum de la vie politique et culturelle et le lieu de grande justice. On y voit souvent des passants caressant le bras du gisant de la rue Charles Buls et prononçant des vœux.

4 Surnommées le « Parapluie de Bruxelles », les Galeries, crées en 1847, étaient dans la deuxième moitié du XIXe siècle le point de rencontre des proscrits français. Victor Hugo même fait salle comble dans le cercle littéraire 10, Galerie de la Reine. Dans la Galerie du Roi, le Théâtre royal est un monument de vie culturelle bruxelloise. En 1910, c'est le lieu de la représentation du *Mariage de Mademoiselle Beulemans* de Jean-François Fonson et Fernand Wicheler. Baudelaire avoue les avoir parcourues « tous les jours huit fois 250 pas par tour ». De nos jours, les Galeries abritent aussi des commerces et des bistrots huppés.

5 Cité par Joël Goffrin, *Sur les pas des écrivains à Bruxelles*, Bruxelles, Les Editions de l'Octogone, coll. « Promenades. Découvertes », 1997, p. 14.

6 Dans *A travers la Belgique*, il rapporte que la première version en bronze de la statuette est sortie en 1648 de l'atelier de Duquesnoy, dit le Vieux et que, six ans plus tard, ce statuaire de la cathédrale Saint-Michel sera brûlé sur la place du Marché à Gand pour avoir violé un enfant de chœur qui lui servait de modèle !

Lors d'un premier séjour en Belgique, en août 1837, Victor Hugo écrit à sa femme pour lui faire part de ses premières impressions. Il lui décrit la Sainte-Gudule, avec ses vitraux et sa chaire exquis. Il arrive *incognito* à Bruxelles en 1851 en fuyant le coup d'Etat du futur Napoléon III. Sa maîtresse lui adoucit l'exil. Il loue le beau panorama qu'il a sur l'Hôtel de Ville, « ce bijou comparable à la flèche de Chartres, une éblouissante fantaisie de poète tombée de la tête d'un architecte »[7]. Curieusement, il s'intéresse au patrimoine de la capitale belge et conseille même ses édiles au sujet de certaines restaurations architecturales, comme par exemple la vieille tour de la porte de Laeken. Quant aux emblèmes de Bruxelles, il écrit : « Le plus populaire des monuments de Bruxelles, c'est un enfant qui "pleut" ; une autre fontaine célèbre représente un bonhomme qui vomit. Quelque chose de jovial, d'obscène et de patriarcal. »[8] Le poème *A Jules J.*, composé en août 1855 et placé dans le livre cinquième des *Contemplations*, est le seul qui décrive la Grand-Place dans toute son œuvre. Il conserve cependant un souvenir agréable de l'hospitalité belge, comme il l'écrit à Van Hasselt : « Certes, ce serait un bonheur pour moi de revoir votre Belgique, que j'appelle presque ma France ; je l'aime ; j'y ai passé des moments bien regrettés, trop courts, hélas ! »[9].

Bruxelles et le Théâtre de la Monnaie jouent un rôle important dans la vie de Nerval. C'est là qu'il ressent les premiers signes de la folie. Le Théâtre offre le décor de ses amours idéales. Les trois « chimères » de la Monnaie sont trois femmes qui hantent son imaginaire. Le poète s'éprend de la ville : Bruxelles est la « lune de Parsi, aimable satellite d'ailleurs, auquel on ne peut reprocher que d'avoir perdu, en nous imitant, beaucoup de son originalité brabançonne »[10].

Bruxelles des écrivains belges

On retrouve d'éparses évocations de Bruxelles à la fin du XIXe siècle, en pleine période naturaliste. Dans *Voyous de velours* (1888), Georges Eekhoud (1867-1924) décrit le Bruxelles des bas-fonds, des voyous du quartier des Marolles[11]. Habitué de la Taverne Greenwich, temple des joueurs d'échecs à l'époque, Eekhoud excelle également dans la peinture des parias de ce quartier populeux de Bruxelles qu'il connaît profondément[12]. Plus tard, Michel de Ghelderode livre un témoignage du même quartier : « Le long de cette via populi où les foules abolies ont moutonné, cahoté avec les armes, les troupeaux, les juifs, les pèlerins, les mendiants, les bagasses, les égyptiatiques – toutes ces humanités magnifiques, érotiques, puantes, violentes de gestes, cris et couleurs que Breughel voyait passer de sa fenêtre en notre vénérable rue Haute. Oui, le génie y pousse dru, il abonde en ce fief singulier qui va de la chapelle à la Léproserie de Saint-Pierre-les-Marolles »[13]. L'église Notre-

7 *Bruxelles. Victor Hugo. Ecrits et correspondances,* édition établie par Jean–Marc Hovasse, Bruxelles, Le Cri, 1994, p. 7.

8 *Ibidem*, p. 12.

9 Cité par Joël Goffrin, *op. cit.,* p. 19.

10 Cité par Joël Goffrin, *op. cit.,* p. 25.

11 Les Marolles étaient le quartier des ouvriers tailleurs au Moyen Âge. Il a toujours incarné le bon peuple bruxellois au coup de poing facile, mais à la générosité sans limites.

12 G. Eekhoud a passé la majeure partie de sa vie dans la commune de Schaerbeek, au 407, rue du Progrès. Un autre habitué de la Taverne de Greenwich fut le peintre surréaliste René Magritte.

13 Michel de Ghelderode, *Toone et les Marionnettes bruxelloises*, cité par Joël Goffrin, *op. cit.,* p. 28.

Dame de la Chapelle est liée au nom de Breughel l'Ancien qui y est enterré et fait l'admiration de Baudelaire et de Rodin.

L'histoire des quartiers bruxellois est très mouvementée : si Saint-Géry reste le cœur historique de la ville, Saint-Jacques, point de ralliement des Bruxellois moyenâgeux qui voulaient entamer le pèlerinage à Compostelle, est devenu de nos jours un quartier gay, vivant et animé la nuit. Le nom de Suzanne Lilar, l'auteur d'une autobiographie qui fait date dans l'histoire des lettres belges, *Une enfance gantoise*, est lié au quartier du petit Sablon.

Le témoignage le plus fidèle provient de Camille Lemonnier qui rassemble dans le chapitre « Le Bruxelles d'autrefois » du recueil *La vie belge* les souvenirs d'enfance d'un Bruxellois de la première moitié du XIXe siècle. Lemonnier retrace l'atmosphère spéciale et l'architecture d'une ville « de vieux quartiers aux torves ruelles s'angulant d'architectures en saillies, se cassant en profils de guingois, se pénombrant d'humides buées ressuées de l'égout », d'une ville qui, parmi les autres capitales européennes, gardait avec entêtement une physionomie à part, bourgeoise et populaire, sans morgue, et préférait s'assoupir « en des coins de béguinages autour des chevets d'églises pour se réveiller ailleurs en des tapages de voiries, des rumeurs de marchés, un ronflement de petites industries ; […] »[14]. A l'époque, Bruxelles était une ville « qui dégringolait des raidillons, se réticulait en des lacis de venelles et d'impasses, affluait au goulot des carrefours, passait des ponts, bouillonnait dans des entonnoirs de maçonneries lézardées aux pignons titubants, aux gables en gueules de brochet, en dents de scie, en proue de navire, aux frontons bistournés se cimant d'urnes, de lampions, d'astrolables, se festonnant de torsades sculptées, se bosselant en bas-reliefs »[15].

L'évocation de l'atmosphère particulière de Bruxelles se fait en insistant sur la description détaillée des éléments architecturaux spécifiques : des ruelles en pente dentelée, des maisons avec des toits en pignon, des frontons en gueule de brochet ou en dents de scie, des torsades festonnées et sculptées, tous ces éléments constituent les traits définitoires d'une grande ville. La métaphore imagée de la ville « se bosselant de bas-reliefs » souligne le talent incontestable de Lemonnier dont le style descriptif est éminemment pictural.

Bruxelles est la ville qui se concentre dans un « périmètre légendaire » dont le foyer central est l'Hôtel de Ville et la Grand-Place, repères vitaux dans ce « cœur tumultueux de la cité ». L'évocation continue par le rapport entre le centre (l'Hôtel de Ville et la Grand-Place) et la périphérie, la banlieue dont le trait spécifique est depuis toujours l'agglomération. Les bas quartiers ont des « murailles décortiquées », des bâtisses blettes », « verruquées d'excroissances parasites », « des barrages d'écluses », « des roues de moulins », « des arches moussues », « des *cloaques*[16] stagnants aux décrues en glus duvetées, en écumes ocreuses, en flaques gélati-neuses »[17].

L'évocation de la ville ne serait pas accomplie sans parler de la Senne, la rivière bourbeuse qui la traversait. Le court passage en question est dans le style naturaliste qui consacrera plus tard Lemonnier comme chef de file du courant. La Senne est putride, un dépotoir public : « cuvée de fermentation sous un pullule-

14 C. Lemonnier, *La vie belge,* p. 82.

15 *Ibidem*, pp. 82-83.

16 C'est nous qui soulignons en italiques.

17 *Ibidem*, p. 83.

ment de moustiques et de mouches charbonneuses », un « vaste alambic dont l'ébullition fumait en buées chaudes et d'où effluait des gaz morbifères », dans d'autres termes, un cours d'eau malpropre à cause de tous les déchets et résidus domestiques et industriels qui s'y déversaient. Cependant, la rivière était animée par le barbotement des canards « sous la chevelure longue des saules » et par les réverbérations de lanternes et de lumignons[18].

Bruxelles à l'époque de l'enfance de Lemonnier a la physionomie d'une capitale débonnaire, douce, provinciale, vétuste, qui vit dans le respect de ses traditions et coutumes, étiquetées comme « mœurs casanières et grassement matérielles »[19].

Comme dans la narration filmique, la description va du panoramique au travelling : Lemonnier revoit les couples (« des ménages ») placides et obsolètes, enveloppés « dans des silences de chapelle pleurant leurs cires chaudes sur les genoux de bonnes femmes en capuces et manteaux de cotonnette »[20].

Les rues, miroir de la vie citadine, « feuillagées comme des futaies », présentent des défilés de cortèges religieux qui passent en psalmodiant des litanies. Elles étaient plus animées lors des kermesses, fêtes populaires traditionnelles flamandes dont les géants Janneke et Mieke sont les symboles les plus puissants.

Un souvenir qui est cher à Lemonnier sont les balades familiales du dimanche qui acquièrent la valeur d'un rituel : le père emmène ses enfants entendre la fanfare militaire au Parc (situé vis-à-vis du Palais Royal) et leur offre des gaufres au Moon Jan. L'écrivain brosse la douce atmosphère familiale conviviale de manière presque proustienne : les saveurs des desserts de l'enfance, mangés dimanche, dans l'après-midi, sont rêveusement remémorées.

Bruxelles était à l'époque une ville boisée : le pique-nique dans les clairières qui se trouvaient dans la périphérie de la ville, non pas comme plus tard dans le Bois de la Cambre, mais à Tervuren, était une vraie expédition pour l'enfant Lemonnier, assoiffé de mystères et de légendes. Pour les bourgeois belges, connus comme bons viveurs, il y avait une région de grosses auberges qui proposaient des menus populaires[21] qui constituaient une attraction snobe. Lorsque ces zones périphériques étaient bondées de villégiaturistes, c'était le signal du début de la saison estivale.

Un autre fait qui relève de la culture populaire, de la saine et sainte tradition bruxelloise, est la promenade en bande (un groupe d'une dizaine de personnes précédé d'un tambour et d'un drapeau, représentant de quelque société « royale » : du tir à l'arc, du jeu de quille ou d'anciens militaires). Cette tradition est héritée du « bon roi Léopold » (Ier), grand amateur de cette « Grande Harmonie », qui, l'écrivain de souche bourgeoise ne peut pas ne pas le faire remarquer de manière ironique, avait anobli même de simples marchands de poissons[22].

L'homme de lettres qui brosse le portrait de la vie bruxelloise de jadis n'oublie pas d'évoquer les libraires et les bouquinistes installés rue de la Madeleine, qui vendaient des manuels classiques, du papier, des plumes et des crayons. Figures insolites, « ces braves marchands d'esprits » comme les appellera plus tard Anatole

18 *Ibidem*, p. 83.

19 *Ibidem*, p. 83.

20 *Ibidem*, p. 83.

21 Comme la fricadelle aux échalotes, le beefteack sur le grill et le goujon à la poêle.

22 *La vie belge*, p. 85.

France, constituaient sans conteste l'attraction du quartier, de la journée. C'est bien à eux que Lemonnier doit son initiation aux *Fleurs du Mal* baudelairiennes.

Lorsque le ressouvenir arrive dans les années 1830, le lecteur se met au courant d'autres pratiques sociales de la gent bourgeoise bruxelloise de l'époque : à la sortie du Théâtre de la Monnaie, les hommes fréquentaient des endroits hight-life, des estaminets et des cabarets-clubs authentiques où ils prenaient de la bière (de Louvain) – un autre brand belge notoire – et lisaient les trois seuls journaux de l'époque (*L'Oracle*, *Le Petit Courrier des Pays Bas* et *Le Lynx*). Le fameux café des Mille-Colonnes, en tant que phare de la vie mondaine, offrait à ses clients le privilège de voir son patron, chose inédite, allumer lui-même le gaz de l'établissement, dans un geste de socialisation ostentatoire. Le Bruxelles des années 1830 n'était pas encore envahi par les « vigilantes » (le fiacre bruxellois). Le premier omnibus, le « vélocifère », apparaît vers 1836.

Une atmosphère idyllique règne dans Bruxelles : le roi n'avait pas encore imposé d'étiquette sévère. L'image de la ville se complète par l'image de la cour royale : une cour « à dorures et à panaches, à ferblanteries et à chamarrures », une cour vêtue superbement en or, « des pieds jusqu'à la tête »[23]. L'image finit par l'évocation de la figure du roi Léopold Ier, « le roi philosophe, mâtiné d'Anglais et d'Allemand », l'air cordial et lucide, maître dans l'art de la diplomatie (« art correct de diplomate narquois »). L'objet-totem du Parc, l'arbre de la Liberté, visible de la fenêtre royale, est une figure pittoresque, métaphoriquement désignée comme « la sentinelle du Parc », ou encore « le gendarme populaire », « le gardien des droits de la nation », présent même dans l'hymne national de la Brabançonne (*Sous l'arbre de la Liberté*). L'arbre et le Parc forment tous deux un décor historique unique[24].

La tradition des quatre Glorieuses et le défilé des guildes du mois de septembre sont une occasion de métamorphose en kermesse héroïco-populaire où règne le concours de tir à l'arc. Pendant quatre journées toutes sortes de concours bourgeois entraînent les participants. Il s'agit d'une fête qui a duré un demi-siècle, réunissant aristocrates, menu peuple et bourgeois, annoncée par des salves de canon. Les guildes et les confréries arboraient leurs étendards et traversaient la ville en chantant. L'industrie cessait l'activité pendant cette grande kermesse nationale. Bruxelles est extrêmement animée, vit dans le tumulte et les remue-ménage populaires. Il retrouve après son calme et « le ronron de la vie quotidienne » [25]. Seul le bruit de ses cloches se fait entendre, le Bruxellois revient à ses promenades bourgeoises dominicales, « le long des champs de pommes de terre en fleur » (*loc. cit.*). Une fois disparue cette kermesse nationale, il reste à Bruxelles la fête de juillet (la ducasse de juillet). Le passage clôt sur une conclusion nostalgique : les beaux souvenirs se sont noyés ou se reflètent de manière déformée dans la Senne tarie et puante, qui « méandrait, sillait à travers l'échiquier des maisons emplissant tout de sa puanteur et de ses activités de petit flot » (*loc. cit.*).

23 *Ibidem*, p. 87.

24 La Place Royale, située entre le Palais et le Parc n'a pratiquement pas changé depuis le XVIIIe. A partir de la seconde moitié du siècle, le Quartier Royal attire les gens fortunés et les artistes à la mode. Balzac y descend en août 1846, accompagné de la comtesse Hanska. Eugène Fromentin, l'auteur de *Dominique* décrit l'Hôtel Belle-Vue qui s'y trouve. Le théâtre Royal du parc est connu pour le création de nombreuses pièces d'auteurs belges : Maeterlinck, Van Lerberghe, Verhaeren, Crommelynck, Ghelderode.

25 *La vie belge*, p. 89.

Mais, vers la moitié du XIXe siècle, il se passe cependant une chose importante : tout Bruxelles s'écroule pour renaître de ses cendres. Le fonctionnaire et le petit rentier se retirent dans les quartiers périphériques boisés, des gens de finances, les grands industriels et les aristocrates se regroupent près du Palais Royal, de la législature, des ministères, des ambassades, dans un mouvement centripète qui développe l'esprit de caste. On y fait bâtir des hôtels patriciens, « décorés de chicorées et festonnés de guirlandes »[26]. Bruxelles acquiert une modernité prétentieuse qui fait naître des « orgies bâtissières de la période d'haussmanisation », à savoir des recettes architecturales mixtes, « aux nougats et aux pièces montées de tout calibre ». Le résultat en est le « triomphe du moule pâtissier » (*loc. cit.*). Ensuite, le Bruxelles bourgeois chante à gorge déployée après avoir bien mangé et bu. La ville fête n'importe quoi : les rois, les saints patrons, les anniversaires, les enterrements : « On se rendait au cabaret comme à la Sainte messe », dans « de petits estaminets tranquilles, intimes, frais, odorant la pipe et les futailles »[27], raconte l'écrivain avec un regard amusé. En fait, le texte le dit, « Bruxelles ne cessait de manger que pour boire ». L'âme du vieux Bruxelles chantait là, une âme honnête, placide, matérielle », mais à la fois « embuée de bière et gavée de nourriture » (*loc. cit.*).

Bruxelles reste cependant suranné et « goguelu », encore une ville provinciale. Le vieux Bruxelles pantelle, croule, s'émiette et reste pour longtemps « une prodigieuse friche de décombres ». La métamorphose architecturale est décrite dans un vocabulaire chirurgical : la brique est éventrée, la ville saigne par « larges plaies » ou encore, dans un passage plus long : « Une chirurgie brutale, furieuse, une rage d'assainissement incisait la ville aux quatre veines, scarifiait les chairs gangreneuses, taillant comme dans un abattoir, faisant de tous ces halliers de maisons, de ces futaies humaines des boucheries de moellons »[28]. Les vieux estaminets, les savoureuses auberges, les antiques chandelleries, les boutiques à auvent, tout s'évanouit, disparaît, les quartiers pauvres, le ventre et les entrailles (« l'estomac et les viscères » dans le texte) de ce Bruxelles gras, intempérant, glouton. La capitale en souffre, puisqu'il ne reste que les petites rues des alentours de la Grand-Place et les deux emblèmes de la ville : le Cracheur (« le vomisseur ») et le Manneken-Pis.

Une nouvelle ville vit le jour. Après l'œuvre de reconstruction de la ville, il naît dans la seconde moitié du siècle un Bruxelles nouveau (c'est le titre même du sous-chapitre suivant). Une ville géométrique avec des avenues interminables, « des perspectives cubiques, de correctes vicinalités », bref une ville modernisée, avec des kilomètres de pavés à la place des zones vertes. Cette nouvelle ville est « […] tirée au cordeau, regrattée, passée à la ripe et à la pierre ponce, déblayée du bric-à-brac de ses antiquités, bâtie à neuf [mais] sans plus d'originalité foncière ».

La nouvelle ville respecte les principes de la symétrie, a « des rues filant droit », préfère une architecture en toc et en stuc, en staf, ce qui est une empreinte de l'européanisme. Ce n'est que le début de ce qui représente Bruxelles aujourd'hui, au début du XXIe siècle, sur la carte de l'Europe : une ville officielle de palais, de casernes et de ministères, un énorme outillage administratif et gouvernemental, une ville qui, du temps de Lemonnier, abritait une foule modérée et tempérée, insuffisante pour surpeupler les grandes artères, une ville sommeillante, un peu

26 *Ibidem*, p. 90.
27 *Ibidem*, p. 91.
28 *Ibidem*, p. 92.

engourdie dans un bien-être uniforme, qui continue à vivre dans l'ostentation du luxe et de la dépense.

La description de cette évolution est suivie d'un commentaire relatif au déracinement identitaire : « Tandis que la nerveuse âme wallonne s'agrafait plus loin aux rêches ossatures d'un sol rocheux, la région circumurbaine, dans ses terreaux mous restait flamande, drue, épaisse, charnoyeuse, garrulant un immuable et lourd patois »[29].

Il convient de rappeler une particularité de la vie bruxelloise de l'époque. Il naît dans la banlieue bruxelloise, pour des loyers médiocres, un confort relatif : une famille peut habiter à l'aise une maison à 6-8 pièces, avec une petite pelouse devant et une véranda. Même les familles un peu démunies, avec un petit budget, pouvaient se le permettre. Un acquis essentiel en ce qui concerne l'anthropologie sociale : les gens renoncent à la promiscuité de l'habitation en commun. Il apparaît une nouvelle figure, insolite, importante dans la vie bruxelloise : le concierge d'immeuble, « animal d'importation, bipède exotique »[30], qui drague sans vergogne les passants. Vivre en quartier devient le desideratum majeur du petit bourgeois (un « déchet moral » selon Lemonnier), petit bourgeois qui aime la distribution moderne de la maison, en paliers et en étages : « le casematage des chambres qui le font ressembler à un caravansérail de voyageurs de commerce »[31], note l'écrivain avec acidité.

Lemonnier porte un regard d'esthète sur le Bruxelles du XIXe siècle, un être bicéphale : l'ancienne et la nouvelle ville de la première et, respectivement, de la seconde moitié du siècle. Les évocations se font dans un registre lyrique spécifique à la remémoration des souvenirs d'enfance, embellis rétrospectivement. Rien n'échappe à l'inventaire affectif : l'architecture des maisons et des rues, les commentaires sur la Senne, les coutumes bourgeoises pour le bien-être (les balades familiales, les kermesses populaires et la fréquentation des estaminets). Même si c'est une ville obsolète et débonnaire, son atmosphère vétuste et idyllique est unique. Le regard attendri change lorsque l'écrivain parle par la suite du renouveau de la ville dû à un pouvoir politique permissif. Le nouveau Bruxelles, d'une modernité prétentieuse, naît après 1850, dans l'esprit de géométrie, de symétrie calculée, d'ordre. Tandis que le centre s'épanouit dans le luxe, la périphérie choisit le confort modéré. Le regard d'esthète glisse en regard de sociologue et de psychologue lorsque l'écrivain juge les réalités contemporaines et les changements architecturaux les plus importants qui ont mené aux changements de mentalité de la gent bruxelloise.

Bibliographie

1. *Bruxelles. Victor Hugo. Ecrits et correspondances*, édition établie par Jean–Marc Hovasse, Bruxelles, Le Cri, 1994.
2. P. Gorceix (éd.) *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1997.
3. Joël Goffrin, *Sur les pas des écrivains à Bruxelles*, Bruxelles, Les Editions de l'Octogone, coll. « Promenades. Découvertes », 1997.

29 *Le vie belge*, p. 94.

30 *Ibidem*, p. 96.

31 *Ibidem*, p. 95.

SOCIAL CONTRASTS IN THE NOVEL "THE GRAPES OF WRATH" BY JOHN STEINBECK

Ina COLENCIUC
Free International University of Moldova

"Fructele mâniei" de John Steinbeck, despre soarta tragică a fermierilor oropsiți in timpul Marii Depresiuni, constituie o epopee a vieții poporului american. Romanul este de puternic dramatism, cu trăsături naturaliste, străbătută de ideea unui determinism biologic şi social căruia eroii nu i se pot sustrage. Specifica romanului este intersectarea unui filon de realism aspru, manifestat pe plan social in lupta înverşunată dintre săraci şi bogați, iar in cel al tehnicii literare in relatarea polemică a faptelor, cu filonul liric si descriptive, uneori romantic, nu lipsit de încărcătură alegorică, prin care ambianța Californiei – locul predilect al întâmplărilor – se particularizează.

Throughout historical evolution of the world and societies, social and economic circumstances have been separating people into rich and poor. The period of the Great Depression in the USA (1930s) resulted in the poverty of many people. It was a devastating time as it was characterized by declines in the production and sale of goods and by a sudden, severe rise in unemployment. Businesses and banks closed their doors, people lost their jobs, homes and savings, many of them depended on charity to survive.

The Great Depression brought pain and suffering, especially for the owners of small farms and farm workers. Already low prices for their goods fell by 50 percent between 1929 and 1932. While many people went hungry, surplus crops couldn't be sold for a profit.

Natural forces inflicted another blow on farmers. Beginning in Arkansas in 1930, a severe drought spread across the Great Plains through the middle of the decade. Once-productive topsoil turned to dust that was carried away by strong winds, piling up in drifts against houses and barns. Parts of Kansas, Oklahoma, Texas, New Mexico and Colorado became known as Dust Bowl, as the drought destroyed the livelihood of hundreds of thousands of small farmers. Packing up their families and meager possessions, many of these farmers migrated to California in search of work. The famous American author John Steinbeck created an unforgettable fictional portrait of their fate in the novel "The Grapes of Wrath".

As a major literary figure since 1930s, Steinbeck displays in his writing a characteristic respect of the poor and oppressed. Many critics have noted the sense of gritty, unflinching realism pervading "The Grapes of Wrath". Martha Heasley Cox considers "The Grapes of Wrath" to be Steinbeck's masterpiece. "Its power lies not only in its searching historical track about homelessness; it is also the story of migration of people" [2, 7]. American scholar, Robert DeMott called "The Grapes of Wrath" a chronicle of the Depression. "Steinbeck doesn't only describe the plight of migrant workers, but also offers a pointed criticism of the politics that had caused that plight" [3, 28].

In stark and moving detail, John Steinbeck depicts the lives of ordinary people striving to preserve their humanity in the face of social and economic despera-

tion. "The Grapes of Wrath" represents a bitter conflict between the powerful and powerless and people's fierce reaction to injustice. The image invoked by the title serves a crucial symbol in the development of both the plot and the novel great thematic concepts.

Steinbeck begins the novel with a description of the "dust bowl" climate of Oklahoma. The dust is so thick that men and women have to remain in their houses, and when they have to leave they tie handkerchiefs over their faces and wear goggles to protect their eyes. After the wind had stopped, an even blanket of dust covered the earth. The corn crop is ruined. A sense of hopelessness sets in almost immediately: everybody wonders what they will do: "The men were silent and they did not move often. And the women came out of the houses to stand beside their men – to feel whether this time the men would break" [7, 5].

The author starts the novel with ominous portents of the hardship to come. He describes the coming of the dust in terms befitting a biblical plague. The first chapter serves to give the novel an epic sweep and to remind the reader that the book has a strong historical basis.

The first character to appear in the novel is Tom Joad who is paroled from prison after serving four years for manslaughter. Tom approaches a small diner where a large red truck is parked. When the truck driver leaves the diner, Tom asks him for a ride, despite the "No Riders" sticker on the truck: "But sometimes a guy'll be a good guy even if some rich bastard makes him carry a [No Riders] sticker" [7,9]. The driver feeling trapped by the statement, lets the man have a ride.

The Oklahoma City Transport Company is both imposing and intrusive, a symbol of corporate domination as shown by the "No Riders" sticker so prominently displayed. Tom Joad immediately picks up on the idea of business as cold and heartless when he asks the driver for a ride. The novel is unsparingly critical of business and the rich: they serve only to keep truck drivers isolated. "A persistent strain of anti-elitism runs through the novel as well as contempt that Tom and the truck driver show towards big business and the rich" [3,34].

To convey the main idea, Steinbeck uses various stylistic devices. At the side of the road Tom sees a turtle crawling and dragging its shell over the grass.

The turtle is a metaphor for the working class farmers whose stories and struggles are recounted in the "The Grapes of Wrath". The turtle plods along dutifully but is consistently confronted with danger and setbacks. Significantly, the dangers posed to the turtle are those of modernity and business. It is the intrusion of cars and building of highways that endanger the turtle. The Joad family experience similar travails as the turtle, wishing only to survive, yet are brutally pushed aside by corporate interests.

After getting out of truck, Tom Joad begins walking home. On his journey, he meets a preacher, Jim Casy, whom he remembered from his childhood and they start to travel together.

Jim Casy is the moral voice of the novel and its religious center. He is a religious icon, a philosopher and a prophet. American critic David Wyatt believes that Jim Casy's initials (J.C) reveal that Steinbeck intends him to be a Christ figure espousing Steinbeck's interpretation of religious doctrine [9, 81].

When Tom and Jim arrive at Tom's childhood farm, they find it deserted. Disconcerted, they go to Uncle's John's residence a few miles away, where they see

the family loading a truck with everything they owned for a move to California, the land of hope and opportunity.

The Grapes of Wrath makes a potent appeal to emotions. Highly charged emotional scenes, dramatic or pathetic, follow one another in rapid succession.

Before leaving for California, poor farmers meet bank representatives, who come to evict them. Some of them are kind because they know how cruel their job is.

After bank representatives, Steinbeck describes the arrival of the tractors: "The tractors came over the road and into fields, great crawlers moving like insects, having the incredible strength of insects" [7, 37]. The tractor driver has to do his job simply out of necessity: he has to feed his children, even if it comes at the expense of dozen of families.

Steinbeck dramatizes a conversation between a truck driver and an evicted tenant farmer. The farmer threatens to kill the driver, but even if he did so, he wouldn't stop the bank.

For Steinbeck, the banks have no redeeming value. They are completely devoid of human characteristics, they are monstrosities that "breathe profits" and can never be satiated. The author explicitly states that the bank is inhuman, and the bank owner with fifty thousand acres is a 'monster": "A bank isn't like a man. Or an owner with fifty thousand acres, he isn't like a man either. That's the monster" [7, 35].

Steinbeck describes the movement of the tractors over the ground as indiscriminate and hostile. The tractors move arbitrarily over all land, violently slicing the ground with their blades. The author first equates the plowing with surgery, but goes further to compare it with rape, a cold and passionless intrusion into the land unconnected with human emotion.

The sale of the items is a demeaning process, for the farmers must accept ridiculously low prices for their now outdated possessions. Steinbeck is explicit about the meaning of the sales; he states that "you're not buying only junk, you're buying junked lives" [7, 66]. This is another example of the dehumanizing effects of the Depression. The situation is hopeless: there is no opportunity to starting over, for the people who are leaving are now imbued with bitterness and loss.

The author also criticizes car dealership owners, who want only to exploit impoverished buyers. They do not profit from selling cars that will last, but rather from finding the most ill-used vehicle, giving it the appearance of reliability, and pawning it off on desperate farmers wishing to get to California. There is no compassion in the car sales, but rather a perpetual cycle of exploitation.

On their way to California, the Joads discover that the roads and highways are saturated with thousands of other families making the same trek, ensured by the same promise.

When the Joads stop for gas not long after they begin their trip west, they are met by a hostile station attendant, who accuses of being beggars and vagrants. While there, a fancy roadster runs down their dog and leaves it dead in the middle of the road. The gruesome death continues the first of many symbols foreshadowing the tragedies that await the family. The death of the dog is followed by the death of actual family members.

The journey to California in a rickety used truck is long and arduous. Dilapidated cars and trucks, loaded down with scrappy possessions, clogged Highway 66: it seems the entire country is on their way to the Promised Land of California: "on the highways the people moved like ants and searched for work, for food….." [7,295]. The Joads hear ominous rumor of a depleted job market. One migrant tells them that 20.000 people showed up for every 800 jobs and that his own children starved to death. The Joads understand that their prospects may not be what they had hoped, but they have to go on as they had no other choice.

The agreement between the Joads and the Wilsons to help each other on their way to California is a significant plot development, for it is in collective interests that these families find their strength. This is the first building block in a collectivist scheme that Steinbeck seems to support in which working people come together for their collective interests.

The first days in California prove to be tragic for the Joads: Grandma Joad dies. The remained members of the family move from one squalid camp to another, looking in vain for work, struggling to find food, and trying desperately to hold their family together. The Joads are met with much hostility in California. For them the Promised Land becomes the land of despair. The camps are overcrowded and full of starving migrants, who are often nasty to each other. The local people are fearful and angry at the flood of newcomers, whom they derisively labeled "Okies". Work is almost impossible to find for it pays such a meager wage that family's full day's work cannot buy a decent meal.

Keith Windschuttle in her article "Steinbeck's Myth of the Okies" speaks about poverty and despair of migrant workers: "Formerly tenant farmers with relative security and independence, they soon became migrant laborers, at the mercy of the rich, struggling to maintain their pride" [8, 7].

To show how desperately poor the migrant workers are Steinbeck describes a very touching scene. A migrant worker with his two sons stops at a roadside lunch wagon to buy a loaf of bread. The waitress does not want to be bothered: she is waiting for track drivers whom she considers to be better customers. But she gives in, and ends by letting each of them have a nickel candy for a penny.

The scene is understated. Each person in it is realized as an individual human being – proud of humble, mean or generous, outgoing or introverted – though the scene is so brief.

Life is a ramshackle camp known as a «Hooverville» proves to be hard for the Joads. Tom and several men get into a heated argument with a deputy sheriff over whether workers should organize a union. When the argument turns violent, Jim Casy knocks the sheriff unconscious and is arrested. Police officers come and announce their intention to burn the Hooverville to the ground.

A government – run camp is more hospitable to people, and the Joads soon find many friends and a bit of work. Although the life in the government camp is good, the family cannot survive without steady work and they have to move on. They find a job picking up fruit. The beauty of the orange orchards in California is contrasted with the desperate situation of the migrated workers. Oranges cannot be sold, because rich farmers keep up the price.

The rich owners in the novel are characterized as paranoid, vindictive and cowardly. Steinbeck even makes explicit contrast between the cowardly owners

and Grandpa, a fearless old man even in his final days. The rich owners have wealth, but they suffer from loneliness and fear.

Jim Casy after being released from jail begins organizing workers, in the process Casy made many enemies among the landowners. When the police hunt him and kill in Tom's presence, Tom retaliates and kills a police officer. He goes into hiding, while the family moves into a boxcar on a cotton farm. One day Ruthie, the youngest Joad daughter reveals to a girl in the camp that her brother has killed two men and is hiding nearby. Fearing for his safety, Ma Joads finds Tom and sends him away. Tom heads off to fulfill Jim's task of organizing the migrant workers. The end of cotton season means the end of work, and a word sweeps across the land that there will be no jobs for three months: «Rain. Winter. Floods. No work. No relief. Illness. Mud. Begging. Hunger. Stealing…No work, no money, no food» [7, 454].

Rose of Sharon gives birth to a stillborn child, and Ma, desperate to get her family to safety from the floods, leads them to a dry barn not far away. Here they find a young boy kneeling over his father, who is slowly starving to death. He has not eaten for days, giving whatever food he had to his son. Realizing that Rose of Sharon is now producing milk, Ma sends the others outside, so that her daughter could nurse the dying man. This final act is said to illustrate the depravity to which «Okies are forced to submit, but also the endurance of humanity. So the novel ends in a surprising note of hope.

In the last few pages of the novel, Steinbeck employs many symbols, a number of which refer directly to the episodes in the Bible. Rose of Sharon's capacities and grief for her dead child make her resemble Virgin Mother and suggest that there is hope to be found even in these circumstances.

The way in which Uncle John disposes of the child's corpse recalls Moses being sent down the Nile. The image suggests that the family like the Hebrews in Egypt will be delivered from the slavery.

According to Steinbeck's scholar, Peter Lisca, the author uses three specific literary devices to minimize destruction and bring together parts of the novel: juxtaposition, dramatization and the variety of prose style.

One technique used to unify the separate parts of the novel is juxtaposition. Details are consistently and repeatedly inter-related between narrative and intercalary chapters.

The second technique is dramatization. The use of collage vignettes, monologues and dialogues are designed to show the social and historical processes behind the events described in the story of the Joads.

Many tragedies in the book serve to foreshadow future sorrows. Thus, the death of the grandparents and the reports of people returning in despair from California are sources of sadness in themselves but they also predict further problems.

«The Grapes of Wrath» invites interpretation on more than one level. On one level, it is a story of the family's struggle for survival. On another level, it is a story of migration of people. On the third level, it is the story of American nation. On the fourth level, through the allusions to Christ and the Israelites, it becomes the story of mankind's quest for profound comprehension of the commitment to his fellowman and to the earth he inhabits.

In many ways «dust-bowl» migration is similar to the migration of workforce from Moldova. The same as Joads, Moldovan people are forced to leave the land they love. They both go to the Promised Land in search of job, prosperity and dignity.

References

1. Bruckner, Pascal. *Mizeria prosperității*, Bucuresti, Editura Trei, 2002
2. Cox, Martha Heasley. *The Grapes of Wrath,* San Jose State University, 1981
3. DeMott, Robert. *The Journals of the Grapes of Wrath,* New York, Oxford University Press, 1989
4. Lisca, Peter. *The Grapes of Wrath: Text and Critisism,* New York, Viking Critical Library, 1992
5. Shillinglaw, Susan. *The Grapes of Wrath: A Special Issue,* San Jose State University, 1997
6. Stein, Walter. *California and the Dust Bowl Migration,* Westport, Ct, Greenwood Press, 1999
7. Steinbeck, John. *The Grapes of Wrath,* London, Penguin Classics, 2000
8. Windschuttle, Keith. *Steinbeck's Myth of the Okies,* New York, Viking Critical Library, 2006
9. Wyatt, David. *New Essays on the Grapes of Wrath,* New York, Macmillan, 1990

RETORICA DISCURSULUI PUBLICISTIC LA NICOLAE DABIJA

Nina CORCINSCHI
Academia de Ştiinţe a Moldovei

What prevails in Nicolae Dabija's journalistic production is both the wish to support interest and that to persuade the reader of the reliability of the content. The author chooses the most ilustrative formulations to express the reason and the feelings of the reader. The syntactic analysis of Dabija's press material gives us an additional reason to point out its high level of acquaintance with poetry. Indeed, ellipses, fragmentary expression, preference for parataxis, obliteration of the conventional syntactic connections are attributes of modern lyric, which journalistic discourse successfully adopts.

By its unique building, the journalistic discourse of Dabija denotes a high sense of the Romanian language, a great sensibility to phonetic issues, the talent of an orator who knows how to use his discursive means at best to fit the requirements of reading.

În pofida tendinţei mass media contemporane spre aspectul *fatic* al comunicării, acesta, în presa din Republica Moldova, încă nu eclipsează *conativul*, fapt explicabil prin ceea ce percep jurnaliştii drept restanţe ale conştiinţei colective. În discursul său publicistic N. Dabija însumează diverse tactici de argumentare, intenţionând ca la nivel teoretic să producă în conştiinţa cititorului schimbarea, care, la nivel practic, să-l pună în acţiune. Publicistul selectează cele mai expresive construcţii retorice pentru a impresiona raţiunea şi a convinge sensibilitatea cititorului. Discursul este astfel unul *ilocuţionar*, intenţia autorului e recunoscută de receptor „drept aserţiune, rugăminte, ordin, promisiune, scuză" [Ionescu Ruxăndoiu Liliana, p. 13]. În acelaşi timp, ornamentele retoricii sunt mărcile nu doar ale concreteţii argumentative, dar şi ale expresivităţii specifice stilului publicistic.

„Din punct de vedere retoric, ordinea cuvintelor constituie aspectul cel mai important al sintaxei", menţionează Emilia Parpală-Afana [p. 189]. Principiul simetriei sintactice, ca garanţie a armoniei frazei, este o preocupare esenţială a lui N. Dabija, atât în publicistică, cât şi în poezie. Organizarea prozodică (secţionarea versurilor, situarea lor în paralelism) are la el raţiuni eufonice, ritmice, denotând grija poetului faţă de construcţie.

Metataxele, ca figuri ale insistenţei, sunt foarte solicitate de finalitatea argumentativă şi persuasivă a creaţiei lui Nicolae Dabija. Într-o publicistică preponderent retorică, *enumerările, repetiţiile* şi *amplificările* sunt piloni importanţi de susţinere a oratoricului. În cadrul unei singure fraze coabitează mai multe figuri metatactice: „Acei eroi anonimi, sutele şi miile care s-au culcat sub tancuri, riscându-şi viaţa şi din motiv că tanchiştii (de emoţie? de frică? din nesiguranţă?) puteau greşi lesne direcţia şi înainta cu şenilele peste ei şi copiii lor, şi astăzi – ca şi atunci, la 1989, – sunt în majoritatea lor nişte oameni desperaţi, flămânzi, furaţi, minţiţi, în căutare de dreptate şi adevăr, pe când „tanchiştii", care se închiseseră atunci de frica mulţimilor în sediul Consiliului de Miniştri, de multe ori am impresia că acolo au şi rămas" (*Însemnări de pe front*, p. 254). Sinecdoca se mulează pe repetiţia cvasi-

sinonimică, exprimând o turbulenţă lingvistică izvorâtă din interioritatea activă a autorului. Lanţul ternar de epitete (furaţi, minţiţi etc.) este o formă de insistenţă şi de amplificare descriptivă.

Enumerarea este o schemă sintactică în care N. Dabija a excelat şi pe care a dezvoltat-o în variante deseori surprinzătoare prin elementul final, care e de fapt raportorul reflexivităţii auctoriale: „Dumnezeu ne bate cu ger, furtuni, inundaţii şi cu discordie"; „Dumnezeu ne bate cu secetă, cu sărăcie şi cu idioţi" (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, p. 79). Se conturează, în cadrul acestui fel de enumeraţii, *zeugma* – figură de stil care pune pe acelaşi plan sintactic elemente contrastante semantic. Sunt asociate elemente abstracte cu elemente concrete pentru efect de surpriză, deşi efectul poetic e artificial: discordia, idioţii sunt emanaţie umană, şi nicidecum divină. De fapt, intenţia autorului este ca lectorul să descopere, dincolo de uniformitatea sintactică, surpriza semantică: „Slavă Domnului! Republica Moldova e independentă, e suverană! Şi-şi are Preşedintele ei, Guvernul ei, Parlamentul ei, puşcăriile ei" (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, p. 27). Aici intenţia elementului de la urmă este de a anula „valoarea pozitivă a celorlalţi termeni cu care e coordonat" [Zafiu Rodica, p. 43]. Discontinuitatea semantică provine din dorinţa autorului de a persifla (eufemistic) atributele pe care le afişează libertatea din spaţiul est-prutean. Răsturnarea semantică în cadrul unei uniformităţi sintactice este binevenită pentru o receptare mai savuroasă de către lector.

Accentuarea enumerărilor sporeşte printr-o construcţie paratactică, în care conjuncţia *şi,* reluându-se abundent, deţine un rol focalizator: „ – Dacă urmăm această logică, şi limba pe care o vorbim noi acum aparţine unui stat străin... Şi drapelul. Şi stema. Şi Ştefan cel Mare. Şi Mihai Eminescu. Şi balada „Miorița" (*Icoană spartă, Basarabia*, p. 74). Enumerarea în gradaţie *ascendentă* sau *descendentă* (*climax* sau *anticlimax*) are funcţie de acumulare semantică: „Suntem răspunzători de destinul poporului nostru: în faţa lui Dumnezeu, în faţa strămoşilor, în faţa copiilor şi a copiilor copiilor noştri" (*Icoană spartă Basarabia*, p. 34). Deseori, în publicistica lui Dabija, *enumerarea* are valoare *antonimică*, făcând o raportare directă la predilecţia autorului pentru poezia animată de contraste dispuse simetric: „Nescris rămâne: doar în semne, / Un vers mai sfânt, dar cum să-l scriu, / Când ieri a fost aşa devreme, / iar azi de-acum e aşa târziu?" (*Seară*), sau „Mă dor tăcerea ta şi vorba ta / atât de dragi şi de înşelătoare" (*Rănit din iubire*). La fel ca şi în unele versuri, în scrisul de presă dabijian enumerarea antonimică generează contraste lexicale situate în paralelism şi constituie o sursă de ritm: „Autorul a pus alături munţii literaturii române şi cimitirele literaturii române. Cer şi abis. Pădure şi albie secată. Zi şi beznă" (*Râul în căutarea mării,* p. 112). Enumerările nominale în care predicatul este eliptic sunt mărci distinctive ale publicisticii lui Dabija şi au în cazul dat pondere sugestivă derivată din seria de metafore implicite. Funcţia de intensificare/accentuare a mesajului sporeşte în cazul *enumerării* cu valoare *sinonimică* (la nivel contextual): „Iar neîmplinirile noastre vin şi din lipsa unei conştiinţe naţionale, din lipsa de demnitate, din lipsa înţelegerii la majoritatea concetăţenilor noştri că suntem o *Entitate*, care, ca să se manifeste, urmează să aibă mai întâi de toate o conştiinţă colectivă" (*Idem*). Simetria construcţiei este asigurată prin dirijarea componentelor enumerării sinonimice de către alt procedeu sintactic – *repetiţia.*

În poezie repetiţia are rolul de a intensifica imaginea poetică („Ameţitor, ameţitor se-nvârt în jurul meu / lucrurile văzute cu al treilea ochi" (*Ochiul al treilea*)),

de a potența armoniile acustice, ritmice („În seară nici un semn de vânt: / Ca niciodată, spre-mplinire, / Este nevoie azi de cânt / Şi de iubire, de iubire" (*Seară*)); în publicistică rațiunile de apariție ale figurii la fel sunt intensificatoare, dar ea primeşte, în acelaşi timp, şi o încărcătură persuasivă. Repetiția poate suplini un rol de suport al enumerării, amplificând valoarea acesteia: „La alimentare – cozi lungi la o pâine care se face pe zi ce trece tot mai mică, tot mai acră şi tot mai scumpă" (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu,* p. 53); în alte cazuri, printr-o deplasare ascendentă de accent, asigură prin ea însăşi „densitate semantică mesajului" [Corniță Georgeta, p. 163]: „Ei ne sunt eliberatorii. Ei ne aduc libertatea. Libertatea lor. Libertatea de a ne umili în continuare" (*Icoană spartă, Basarabia*, p. 42).

În publicistica lui N. Dabija *anafora* (foarte frecventă în creația scriitorului) e mai degrabă o figură „auditivă" decât „vizuală"/ornamentală. Din înşiruirea de cuvinte răzbat cadențe *declamative*, de o sonoritate teatrală: „Nimic mai trist decât un copil care nu are o şcoală, care l-ar ajuta să se găsească pe sine. Nimic mai trist decât un copil care nu are încredere în oameni. Nimic mai trist decât un copil căruia i s-a furat copilăria. Nimic mai trist decât nişte copii care suferă din cauza „jocurilor" politice ale celor maturi" (*Însemnări de pe front*, p. 235). Sau într-o altă ordine de idei: „Un agrarian mi-a spus că trebuie să avem mândrie națională şi să ne mândrim cu faptul că suntem moldoveni. Da, ne mândrim cu faptul că suntem „moldoveni" şi vorbim „moldoveneşte". Ne mândrim cu faptul că suntem săraci lipiți pământului. Ne mândrim cu faptul că umblăm flămânzi" (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu,* p. 76). În exemplul de la urmă, prin reluarea verbului, autorul scrutează cu aciditate dramatismul unei situații şi realizează eufemistic o strategie a contraargumentării, *anafora* – în acest caz – fiind o persiflare a tezei exprimate inițial. Monotonia repetării termenilor anaforici este compensată prin deplasarea de accent spre restul enunțului, de o importanță majoră în plan semantic.

Atestăm multiple cazuri în care interioritatea ebolitivă a autorului se supune perfect echilibrului frastic: „Muncitorul se preface (A1) că munceşte (B1), în loc (C1) să muncească (D1), ministrul se preface (A1) că, iată, conduce (B1), în loc (C1) să conducă (D1), iar noi noi ne prefacem (A1) că trăim (B1), în loc (C1) să trăim (D1)..." (*Însemnări de pe front,* p. 146) Aici anaforizarea creează simetrii formale (A1, B1, C1, D1, / A1, B1, C1, D1) şi antiteze conceptuale. Anafora potențială *se preface* este amplificată prin inducerea anaforei *în loc să*, iar segmentele paralelistice au o ordonare uşor progresivă. Segmentele lexicale sunt bine dozate, iar efectele ritmice dau frazei sonoritate. Textul este, ca şi în publicistica lui Eminescu, declamativ, perceptibil, materializat, făcut palpabil prin cadențele sale verbale.

O strategie a contrapunctului dabijian formează şi *epifora* cu acelaşi efect de accentuare, constituind epitete în construcții paralele: „Şi totuşi ni-e dor de femeia cu chip feminin, cu însuşiri feminine, cu virtuți feminine, cu defecte feminine" (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu,* p. 183). Frecventarea *anadiplozei* ține de o dozare programatică a euritmiilor discursive: „În preajma pieții şi-n piața chişinăuiană majoritatea celora care cerşesc sunt femei. Femei de la țară" (*Idem*). O anadiploză poate antrena o serie de anafore de o simetrie atât la nivel sintactic, cât şi la cel conceptual: „Pictorul pipăie rădăcina lucrurilor şi vorbeşte de esențe, tablourile lui însemnând întâi de toate Cunoaştere. Cunoaştere de sine. Cunoaştere de noi. Cunoaştere de spirit. Cunoaştere de timp" (*La Est de Vest*, p. 323). Figurile amplificării sunt accesoriile persuasiunii, prefigurate încă de retorica antică. Publicistica le reeditează

programatic, doar că în formule mai mult sau mai puţin derogate de la rigorile sintactice convenţionale. La Nicolae Dabija, distribuirea anaforelor şi epiforelor în propoziţii aparte constituie dominante ale scrisului publicistic.

Paralelismul anaforic are de multe ori valoare interogativă, iar plasarea conjuncţiilor la început de propoziţie dă enunţării o notă de poeticitate şi de atitudine: „Cum să respecţi minciuna? Cum să crezi că nedreptatea poate substitui dreptatea?" (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, p. 192). Lectorul se pomeneşte captat de tensiunea ce transpare din aceste propoziţii, animate de repetarea conjuncţiei *cum*. De multe ori, în publicistica lui N. Dabija, repetiţia are raţiuni de apariţie preponderent eufonice, intonaţionale. Aceeaşi figură sintactică are în publicistica lui Matcovschi rezonanţe denotative şi intensive; insistenţa lexicală marchează o intenţie de persuadare a mesajului,: „Nu se uită, nu se uită, nu se uită foametea..." [p. 4]. Incisivă şi tăioasă la maximum, publicistica lui Matcovschi este expresia unui spirit vulcanic, adânc cutremurat de nedreptăţile care-l înconjoară. Ca valoare stilistică, scrisul lui publicistic apare mai bolovănos decât cel dabijian, întrucât rolul catalizator de *movere* şi *docere* al mesajului eclipsează în mod deliberat funcţia de *delectare*. Scriitorul mizează în primul rând pe forţa energizantă, combativă a cuvântului, scrisul său prefigurând analiza şi interpretarea necruţătoare a fenomenologiei sociale. Atestăm rareori şi momente în care Matcovschi metafrazează, diriguind discursul într-o ritmică incantatorie: „Eu nu pot înţelege: au ce s-a întâmplat, în faţa unui monstru că am îngenuncheat? A spus nu ştiu cine că Monstru-i Dumnezeu. Un ochi avea. În frunte. Un singur ochi avea. Şi ciclopea. Sălbatic ciclopul ciclopea". Aclimatizarea poeticului într-un text care până la acel moment încremenise într-un registru al concreteţei frustre imprimă acestuia, la nivel sintactic şi fonetic, o eterogenitate binevenită. *Poliptotonul* este o obsesie metaforică, care solicită din partea lectorului dezambiguizarea mesajului. În continuare, la crearea simetriei construcţiei participă reluarea aceluiaşi enunţ cu valoare de refren: „Eu nu pot înţelege: au ce s-a întâmplat, în faţa unui monstru că am îngenuncheat? Pândea pe frate frate, pândea pe tată fiu. Mă înspăimânt şi astăzi. Mai are rost să scriu? Avem sau n-avem suflet? Avem sau n-avem dor? Avem ca toată lumea trecut şi viitor? Uşor să fii o umbră, uşor să fii un pai, uşor să fii bărbatul cel care nu erai. Mai greu să creşti statuie de piatră-n faţa Lui, să-i spui că e un Monstru, să nu te temi, să-i spui!

Bărbaţi au fost. Cu nume şi fără nume, mii. Şi au pierit bărbaţii prin cele puşcării... de foame şi de sete, asfixiaţi, damnaţi. Îi sfâşiau dulăii şi lupii, nemâncaţi.

Aprindem lumânare, aprindem rug, plângând... Istoria ce este? Popoarele ce sunt? Şi viaţa! Astă viaţă... Acest nebun complot! Ci dacă nu-i cu Omul, cu cine-i Vedetot?".

Dincolo de greutatea semantică, comprimată în metafore, fragmentul câştigă în expresivitate prin valorile figurilor sintactice. Repetiţiile, enumerările, anaforele, rimele sunt surse de ritm şi eufonie. Publicistica lui Dabija nu atestă regularitatea fonică impusă de rimă, decât în cazuri rare, deliberat incantatorii: „Nistrule, sinistrule, ce-ţi ai albia plină de sângele moldovenilor! Cogâlnicule-mâlnicule! Bâcule-şontâcule! Dunăreo-preatulbureo" (*Icoană spartă, Basarabia*, p. 9). Alte modalităţi expresive îi apropie pe aceşti doi scriitori-publicişti: varietatea interogaţiilor retorice, abundenţa enumerărilor, repetiţiilor etc. – tehnici ale persuasiunii pe care le solicită enunţarea gravă, imediată, voit sensibilizatoare. Formulări de tipul: „Robeşte, sclavageşte omul cel bun; robeşte, sclavageşte omul pământului;

robeşte, sclavageşte toată „naţia moldovenească" [Matcovschi Dumitru, p. 3] întâlnim cu prisosinţă atât în publicistica lui Matcovschi, cât şi în cea semnată de Dabija, doar că la ultimul enumerarea e fluctuantă (în climax sau anticlimax), discontinuă la nivel semantic, derulându-se cu elemente de surpriză lexicală.

Cea mai mare forţă persuasivă comportă figurile *intonaţionale* – invocaţia retorică, apostrofa, interogaţia retorică. Prin interogaţia retorică autorii nu atât solicită un răspuns (pe care îl şi sugerează, de altfel), cât – pentru a eficientiza receptarea – propulsează o încărcătură semantică şi afectivă mesajului transmis. În acelaşi timp ei solicită o reciprocitate din partea cititorului la nivel epistemologic şi afectiv. Interogaţiile retorice din publicistica lui N. Dabija se încadrează în câteva categorii. Este vorba de cea *meditativă* „cu răspuns amânat": „Cât ne vom mai mândri cu faptul că suntem săraci lipiţi pământului?" (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, p. 145); de interogaţia *reflexivă* cu întrebare-răspuns: „De ce se urmăreşte a fi discreditate pe toate căile personalităţile, intelectualitatea, bună-rea pe care o avem?! Fiindcă: Lumea, dacă nu crede în nimeni şi-n nimic, ca dintr-o bucată de plastilină, poţi face din ea orice" (*Icoană spartă, Basarabia*, p. 32); şi de interogaţia *cu răspuns implicit*: „Să nu ştim noi că, imediat ce va dispărea o porţiune din acest lanţ de redute, duşmanul va putea să ne strivească mai lesne?! Şi cu cât suntem mai mulţi, cu atât suntem mai puternici?!" (*La Est de Vest,* p. 105). Aceste tipuri de interogaţii [Corniciuc Sabina, p. 10] au scopul „de a informa, a argumenta, a influenţa, dar şi de a impresiona, a emoţiona receptorul sau a-l ţine în stare de suspans" [Corniciuc Sabina, p. 11]. *Exlamaţia* se întâlneşte frecvent în publicistica lui Dabija, paroxismul afectivităţii auctoriale dându-i valoare: *eroică* („Câteodată îmi vine să strig: Treziţi-vă, oameni buni! Deschideţi ochii!"), *patetică* („Sărmanele noastre mame!") sau *ironică* („Ce mai! Avem motive să ne mândrim şi iar să ne mândrim!").

Dintre figurile *relaţionare,* în planul sintactic al publicisticii dabijiene se impune *inversiunea* cu rezonanţă incantatorie: „Ţara suntem toţi trăitorii ei de azi, la care se adaugă cei de până la noi, la care se mai adaugă cei de după noi. Cei mulţi şi cei nenăscuţi se întâlnesc în fiinţa ta. Noi, cei de azi, nu suntem toţi. Mai vin şi alţii. Pe umerii lor s-a ţinut ţara. Care şi-au trecut-o încet pe umerii noştri. Rezista-vom?! Ca s-o putem transmite, ca pe o ştafetă, generaţiilor care vin?! Sau risipi-o-vom, spulbera-o-vom, cheltui-o-vom?!" (*Însemnări de pe front*, p. 126). Verbul e antepus pronumelui pentru a fi intensificat. Inversarea topicii este însoţită de enumerarea verbelor cu sugestivitate sporită. Efectul e acelaşi: de focalizare a atenţiei lectorului asupra informaţiei enunţate şi de intensificare a ei. Dacă în prima parte a frazei pluralul era cel care solicita implicarea lectorului, complicitatea lui, în a doua parte implicarea cere rezistenţă, putere.

Pentru menţinerea atenţiei cititorului, autorul relaxează discursul, realizând un joc facil de cuvinte: „Cineva încerca să mă convingă (...) că duşmanul duşmanului meu îmi este prieten. Iar prietenul duşmanului meu îmi este duşman. Că duşmanul duşmanului duşmanilor mei îmi este şi el prieten. Ca şi prietenul prietenului prietenilor mei..." (*Râul în căutarea mării*, p. 125). *Poliptotonul* îndeplineşte aici o funcţie ludică, instituind şi un paradox semantic. Paradoxul este schema în care Dabija îşi îmbracă frecvent şi formula lirică: „Cine-şi spune numele / cade-n anonimat"; „Florile ne miroase pe noi" etc. La nivelul construcţiei, paradoxul poate forma paralelismul chiasmic: „Icar: om născut de o pasăre (...) / Icar: pasăre de o femeie născută" (*Omul – pasăre*).

Ambiția, dar mai cu seamă *însuflețirea* oratorului N. Dabija de a spune totul, de a convinge se transferă în registrul oralității gesticulare, scenice: „Rar aşa popor bisericos ca al nostru! El cere ajutor de la Dumnezeu cu jumătate de gură, iar cu cealaltă jumătate îl înjură. El suduie, de regulă, de cele sfinte, şi de mamă, şi de tată, şi de Dumnezeu, şi de Precistă, şi de biserică, şi de molitvă, şi de cristelniță, şi de pogrebanie …" (*Însemnări de pe front*, p. 147). Rotațiile contrapunctice, simetriile bine gândite şi programate audiției, gesticulația pasională, flexibilitatea tonului etc. se înscriu într-o mişcare dramatică, specifică încă latinilor şi care, de fapt, „este una din calitățile de bază ale publicisticii eminesciene" [Spiridon Monica, p. 33].

Din mostrele enumerate se desprinde o caracteristică specifică sintaxei publicisticii dabijiene – segmentarea textului. Detaşându-se de normele sintaxei, autorul parcă jonglează cu propozițiile şi, în funcție de preferințe şi de impulsuri afective, decide să confere, pe alocuri, fragmentelor de frază statut de propoziții aparte. S-ar părea că e vorba de un „moft" al autorului-poet care lasă să curgă nestingherit fluxul vorbirii şi, pentru imaginea de autenticitate, îl lasă neretuşat. Ni se sugerează că scriitorul gândeşte şi scrie în acelaşi timp. Unele segmente de frază vin ca o completare şi ca un adaos ce nu s-a lăsat prins de momentul precedent al gândirii: „Mă mândresc că sunt contemporanul lui Grigore Vieru. Că am avut norocul să-l cunosc. Şi să mă cunoască" (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, p. 173). Răbdarea sau graba de a spune totul şi de a trece la o altă idee înainte de a o contura complet pe prima îl fac (se creează impresia) pe autor să revină cu noi completări.

Unduirea firească, spontană şi naturală a spunerii nu este doar o tendință organică a autorului spre oralitate, dar şi un proces deliberat, în scopul înviorării şi dinamizării discursului, al exprimării nu doar a gândului şi a faptului, dar şi a simțirii, a notelor afective escamotate după cuvinte şi care încearcă să ajungă în formă „naturală" la receptor pentru a-i capta atenția şi sensibilitatea. Utilizarea acestui criteriu sintactic în conformitate cu normele gramaticale ar fi limitat posibilitatea autorului de a exprima într-un mod subtil încordări ale sufletului, iar mobilitatea şi dinamismul unui monolog sau dialog interior ar fi avut de suferit fără izolarea şi, astfel, accentuarea construcțiilor: „Ştiți cum li se mai spune mai încoace basarabenilor noştri? Rândunele. De ce?! Fiindcă zboară din sârmă-n sârmă" (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, p. 28). Aceste subordonate, lipsite de relevanță semantică în afara contextului, servesc funcției expresive a mesajului de care sunt ataşate. Ele potențează semnificația regentei, o completează şi o reliefează.

Nu putem vorbi, în acest caz, de o exprimare gazetărească rectiliniară, încătuşată în clişee, dar nici de o formulare academică a frazei. E o înclinare spre stilul familiar, în care libertatea, îndrăzneala şi spontaneitatea se complinesc, trădând o publicistică ancorată puternic în beletristică. Vorbirea voit populară satisface dorința autorului de exprimare afectivă, convingătoare. Astfel, aparenta dezordine gramaticală este justificată stilistic prin tendința de a intensifica conținutul semantic, de a materializa narațiunea şi de a o face memorabilă şi persuasivă. În fragmentul: „Leonida Lari, de rând cu alte câteva individualități culturale, a fost sufletul acelui an. Era prezentă la toate manifestările lui. Cuvântul ei înflăcăra şi îmbărbăta, convingea şi turna speranțe. În acea perioadă cuvântul însuşi devenise baricadă. Tot el era drapel. Explozibil. Zid. Sămânță bună pentru însămânțat ogoarele. Materie durabilă pentru construcții viitoare. Timp palpabil. Destin" (*Însemnări de pe front*, p. 237) elipsa subiectului lasă să se contureze alte părți ale propoziției care ar fi fost

crepusculare printr-o organizare obiectivă a materialului lingvistic. Această abordare sintactică T. Vianu o numeşte „tehnică a clarobscurului, menită să reţină numai ceea ce poate vorbi imaginaţiei şi sentimentului lectorului" [p. 271].

Remarcabilă în concentrarea atenţiei asupra unui conţinut important este funcţia *nominativului* în text. În fragmentul citat, oferind la nominativ doar formele nominale ale construcţiilor, autorul concentrează în ele puterea unui enunţ integral şi totodată accentuează elementul semnificativ şi „rolul important pe care conţinutul lui îl joacă în procesul comunicării" [Marin Vitalie, p. 334]. Or, despărţirea segmentelor prin virgule sau conjuncţii ar fi atenuat importanţa numelor predicative şi ar fi dat frazei respective o notă de monoton şi interminabil. Această modalitate de construire a frazei este, pentru mesajul expus, o proiecţie reuşită, care se impune utilizării, deoarece segmentele eliptice referitoare la regenta „În acea perioadă cuvântul însuşi devenise baricadă" sunt oarecum independente şi marchează o legătură de coordonare prin juxtapunere.

Dacă în exemplul dat nominativul avea funcţia de nume predicativ, marea sa autonomie îi permite să fie şi subiect. Fragmentarea frazei în construcţii nominativale permite autorului să focalizeze comunicarea într-o dominantă lexicală bine reliefată şi, neapărat, activizată, făcută regentă de nominativ. Deşi dislocată, fraza mânuită de Nicolae Dabija nu este discontinuă, legătura semantică e conturată pregnant în construcţia textului. „Dar una e ţara căreia aparţii prin naştere. Pământul ei e, cum ar zice cronicarul Miron Costin, „frământat cu sângele moşilor şi strămoşilor" tăi. Aerul acesteia l-ai respirat cel dintâi. Lumina ei ţi-a înfiorat prima fiinţa. Peisajele ei ţi-au mângâiat, întâile, retina" (*Însemnări de pe front*, p. 124). Subiectele sunt reperele fundamentale ale acestui mesaj. Topica nominativului e de a fi primul element al propoziţiei, iar „consecinţele şi motivarea acestei topici sunt în primul rând de ordin logic şi gramatical, derivând din necesitatea gândirii şi a expresiei lingvistice de a se constitui ca fenomene", remarcă Eugen Câmpeanu, adăugând că „faptul ce se impune atenţiei noastre prin conţinutul său logic, gramatical, nu poate să nu genereze şi reacţii emoţionale de o factură similară" [Câmpeanu Eugen, p. 152-153]. Nominativul e instrumentul de lucru al personificării, dar şi al antitezei.

Analiza sintactică a publicisticii lui Dabija ne oferă un argument suplimentar întru relevarea gradului înalt de înrudire a acesteia cu poezia. Or, propoziţiile eliptice, fragmentarismul, preferinţa pentru parataxă, anularea raporturilor sintactice convenţionale constituie atributele liricii moderne, pe care şi le asumă cu succes şi publicistica.

Prin arhitectura inconfundabilă, publicistica lui Dabija denotă un simţ ascuţit al limbii române, o ureche cu mari capacităţi fonice, un orator care ştie să-şi dozeze resursele discursive pentru a se face cât mai pretat lecturii.

Referinţe bibliografice

1. Câmpeanu Eugen, *Substantivul. Studiu stilistic,* Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1975.
2. Corniţă Georgeta, *Manual de stilistică,* Baia Mare, Editura Umbria, 1995.
3. Corniciuc Sabina, *Interogaţia retorică în publicistica scriitoricească.* Autoreferatul tezei de doctorat, Chişinău, 1999.
4. Ionescu Ruxăndoiu Liliana, *Naraţiune şi dialog în proza românească*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1991.
5. Marin Vitalie, *Stilistică şi cultivare a vorbirii*, Chişinău, Lumina, 1991.
6. Matcovschi Dumitru, *Noi şi monstrul // Basarabia*, nr. 5-6, 1996.

7. Parpală – Afana Emilia, *Introducere în stilistică*, Pitești, Editura Paralela, 1998.
8. Spiridon Monica, *Mihai Eminescu. O anatomie a elocvenței,* București, Minerva, 1994.
9. Vianu Tudor, *Studii de stilistică,* București, Editura didactică și pedagogică, 1968.
10. Zafiu Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală*
http://www.unibuc.ro/eBooкs/filologie/Zafiu/1.htm

SIMBOL ŞI SIMBOLIZARE ÎN ROMANUL PSIHOLOGIC AL LUI VLADIMIR BEŞLEAGĂ

Ana GHILAŞ
Universitatea de Stat a Moldovei

Dans l'article on relève la spécificité de la simbolisation dans l'imaginaire artistique de Vladimir Beşleaga. Par l'intermédiaire des romans signés par cet auteur, dans la prose de Moldova s'affirme la transition vers le roman moderne étant donné le fait que l'auteur a réalisé la diversification des significations du symbole: éthique, philosophique, psychanalytique.

Aspectul ficțional al discursului şi limbajul figurat sunt dimensiuni ale spațiului epic, care se fac prezente în text prin imagine, metaforă, simbol şi mit. Fiind, de fapt, principii constitutive ale poeziei, ele rezultă din convergența a două aspecte definitorii pentru lirică: 1)*senzorial şi estetic* şi 2)*tropologic*, non-referențial, care valorifică funcția emotivă, poetică a limbajului.[1, p.247]. Cu toate acestea, în proza modernă, simbolul, ca şi metafora sau mitul, devin elemente indispensabile ale structurii textului, conferindu-i acestuia variate valențe artistice, ontologice, arhetipale etc. La abordarea temei propuse în titlu, vom insista asupra simbolului şi a rolului lui în discursul narativ de factură psihologică, exemplificând cu proza lui Vladimir Beşleagă.

Ca semn de recunoaştere (gr. *symbolon*), *simbolul* trimite la un obiect prin care înțelegem un concept sau o stare. Apariția oricărui simbol se face în baza unei legături, fie ontologică (sau de natură), analogică (sau de formă) ori convențională (sau de înțelegere). Cercetătorul Jean Chevalier relevă accepțiunile antropologice (G.Durand), mitologice (M.Eliade), psihanalitice (S.Freud, C.G.Jung) ale simbolului, evidențiind că simbolul acționează asupra structurilor mentale, iar imaginea simbolică este „capabilă de a declanşa o activitate intelectuală, căci ea rămâne un centru în jurul căruia gravitează întreg psihismul în mişcare". În acelaşi timp, se subliniază ideea că simbolul are „capacitatea de a însufleți marile ansambluri ale imaginarului: arhetipuri, mituri, structuri"[2,p. 26-27].

În accepție modernă, simbolul este polivalent. Astfel, el creează posibilitatea de a opera simultan în mai multe planuri semantice, având sensuri infinite. După C.G.Jung, simbolul „trimite mereu la un conținut mai vast decât sensul său imediat şi evident"[3], el posedă, „dincolo de expresia formală, o expresivitate luminoasă, altfel spus o eficacitate de ordin practic pe planul valorilor şi al sentimentelor", fiind „ cel care înlesneşte trecerile alternative şi inversate între nivelurile conştiinței, între cunoscut şi necunoscut, manifest şi latent, eu şi supra-eu"[4, p.42].

Ca trop, prin simbol se înțelege „un nume al unui obiect concret, ales în mod convențional pentru a desemna o întreagă clasă de obiecte, o noțiune abstractă sau o însuşire predominantă cu care poate fi pus în legătură "[5, p.147]. Simbolul literar devine, de fapt, un semn particular de natură intuitivă, iar activitatea simbolică, după Goethe, transform aparența în idee şi ideea în imagine.

Vom aminti că *simbolurile* se clasifică în două categorii: 1) *consacrate (sau convenționale*, prin utilizarea de multă vreme în diferite culturi) şi 2) *poetice sau contingente*, care există , în principiu, într-un text unic şi, din această cauză, posedă

o ambiguitate sporită față de simbolurile convenționale. Simbolul poetic este astfel dependent de contextul în care apare, adică locul convenției acceptate este luat de context.

Ca și în cazul simbolului convențional, observă M.Mancaș, „simbolul poetic este motivat semantic, dar raportul dintre contiguitate logică prin care apare simbolul convențional nu mai este exclusiv, nici atât de clar pentru simbolul poetic.". De aceea de multe ori contiguitatea „poate fi interpretată ca similaritate (al cărui caz particular este, de fapt), iar substituirea care dă naștere simbolului literar se justifică, astfel, prin analogie"[6, p.150].

În acest context, se pot identifica anumite *grade de simbolizare* între formele de manifestare a simbolului poetic, determinate de măsura motivării semantice a acestuia și „de gradul de generalitate al trăsăturii semantice relevante în substituirea simbolizatului prin simbol. Altfel spus, un grad inferior de simbolizare și o slabă distanțare semantică ar caracteriza simbolurile curente, în timp ce simbolului poetic i-ar fi specificiă o motivare mai slabă, o distanță semantică mai mare între constituenții tropului și o situare a trăsăturii semantice agăugate ori înlăturate la un nivel mai ridicat în ierarhia semelor constitutive."[7, p.151].

Astfel că în artă, *simbolizarea,* ca reprezentare a unei noțiuni, a unei idei sau ca sugerare a stării sau a sentimentului printr-un simbol, va fi detectată prin modul cum este exprimat artistic simbolul. Într-un text literar vom urmări deci expresia simbolulul și exprimarea lui, modul în care el apare și funcționează în discurs, interacțiunea lui cu contextul (la nivel exterior – cu contextul supraeului, și la nivel interior – cu cel al textului propriu-zis). Considerăm că în romanul obiectiv, cu un narator omniscient și omniprezent, heterodiegetic, simbolurile sunt, în principiu, convenționale, sensul lor contingent referindu-se la idei filozofice, valori morale, și mai puțin la stări, senzații, percepții sau la lumile abisului uman, ale inconștientului. Iar la nivel de structură a vorbirii, stilul indirect liber devine, în acest tip de roman, o modalitate de trecere treptată de la descrierea lumii exterioare, de la evenimențial la descrierea (și/sau sugerarea) celei interioare. O demonstrează în literatura română Ioan Slavici, începând cu nuvela *Pădureanca* și terminând cu romanul *Mara,* Liviu Rebreanu – de la *Ion* la *Pădurea spânzuraților*, lucrări în care se manifestă stilul psihologic indirect și cel mixt și care prezintă o punte de trecere la un psihologism direct, prin monolog interior, în textele lui Camil Petrescu, Gib.Mihăescu, Anton Holban ș.a.

De fapt, la investigarea romanului modern, în special a celui psihologic, cercetătorii atenționează asupra surselor de origine simbolistă [8, p.238]. Or, autorul de roman subiectiv, psihologic are în vizor lumea interioară, cea a adâncurilor umane, iar abisurile inconștientului, relațiile lui cu conștientul și cu supraeul pot fi mai veridic transfigurate artistic prin mijlocirea visului, a simbolului, a monologului interior sau a fluxului memoriei.

Romanul psihologic basarabean și-a început calea spre afirmare ca entitate literar-artistică în perioada interbelică, când scriitorii au întreprins tentativa de asimilare a romanului românesc în general. Menționăm aici încercările de roman psihologic ale lui Ioan Sulacov prin *Însemnările unui flămând*(1936) și ale Elizabetei Eliade-Dolenga - *În ghiarele vulturului. Jurnalul unui arhiduce*(1937). În perioada imediat postbelică, continuitatea firească a

evoluţieii literaturii române fiind întreruptă abuziv, se revine la romanul-cronică, la evenimenţial, accentul fiind pus pe elementul social, pe caracterul tipic etc. Totuşi, la mijlocul anilor 50-anii 60, în perioada „dezgheţului hrușciovist" şi a descătușării spirituale, iar în plan european, a crizei valorilor și a existenţei antiromanului, se diversifică romanul psihlogic românesc prin texte semnate de D.R.Popescu, A.Ivasiuc, N.Breban, A.Buzura, iar în proza din Basarabia (Republica Moldova) se face observată tranziţia de la un narator omniscient şi omniprezent la o contopire, o suprapunere narartor-personaj, auctor-actor (A.Busuioc, G.Meniuc) sau chiar la o libertate absolută a personajului-narator, cum se manifestă în discursul narativ al lui V.Beşleagă.

Stilul psihologic al acestui autor se caracterizează prin solilocviu ca mod de narare, dublat de monolog-confesiune, fluxul memoriei, simbol, vis, dedublare, alter-ego ș.a. În ceea ce privește simbolul, el îndeplinește în opera lui V.Beşleagă diverse funcţii: de structurare a textului, ontologică, psihologică, etică, fapt ce demonstrează, într-un fel, capacitatea simbolului „de a însufleţi marile ansambluri ale imaginarului: arhetipuri, mituri, structuri"[9,p.27]. Totodată, suntem conştienţi de faptul că imaginea nu capătă valoare de simbol „decât în cazul când cel care o contemplă este dispus să facă un transfer imaginar, simplu în realitate, complex când este supus analizei și acest transfer plasează subiectul înăuntrul simbolului, după cum simbolul va fi strămutat înăuntrul omului"[10, p.44-45].

Dintre toate funcţiile simbolului (exploratoare, de mediere între materie şi spirit, între conştient şi inconştient, de substitut, unificatoare, pedagogică şi terapeutică, socializantă, de rezonanţă), cele de mediere între conştient şi inconştient, de substitut, de rezonanţă şi de transformare a energiei psihice au un rol decisiv în comprehenderea imaginarului artistic al lui Vladimir Beşleagă. În romanele acestui autor casa și familia constituie un spațiu în care se desfășor dramele sufleteşti ale individului. În primul rând, ca topoi, *casa*, în romanele *Zbor frânt, Acasă, Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* apare ca simbol al neamului, al vetrei strămoșești și al legăturii omului cu locul. Adică ea are aici semnificația specifică modelului etno-etic *bonus pastor*, manifestându-se ca simbol convenţional [11]. Totodată simbolistica ei mai semnifică și ideea de cuib, intimitate (în romanul *Ignat și Ana)*, întoarcere la origini în sensul etnic-spiritual (romanul *Acasă*), dar și în sens psihanalitic jungian, trecând în categoria simbolurilor contongente(în *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevioasa cale a cunoașterii de sine*).

Înstrăinarea de casă presupune înstrăinare de un trecut, adică uitarea trecutului (*Acasă*), dar, în acelaşi timp, şi o înstrăinare a individului de ai săi, de cei apropiaţi (cum se manifestă în *Zbor frânt*) şi, de aici, necesitatea întoarcerii către sine, în sens psihologic: a sta de vorbă cu sinele tău, cu inconştientul, a-ţi face un examen de conştiinţă, o autoanaliză, sau în planul psihanalizei jungiene: a-ţi cuceri Sinele, a realiza individuaţia, a pune de acord (în urma examenului de conştiinţă) conştientul cu inconştientul (în *Viața și moartea nefericitului Filimon*...). Astfel că prin simbolizarea casei în romanele acestui autor se poate urmări tranziţia de la convenţionalitatea (tradiţionalitatea) simbolului la ambiguitatea, contingenţa acestuia, ceea ce imprimă valenţe

noi textului, caracterizând, în același timp, originalitatea viziunii artistice a individualității creatoare.

Vladimir Beșleagă nu stăruie asupra descrierii exteriorului sau interiorului casei, cum observăm la I.Druță, bunăoară [12, p.143-163], ci mai mult asupra lumii interioare a individului, a suflului, spiritului casei ca *axis mundi*. O denotă atitudinea mai multor generații față de acest lăcaș al omului. De exemplu, bunelul (și el simbol al neamului și al statorniciei), înfruntând greutăți în calea sa, se întoarce din primul război mondial, ajungând, în cele din urmă, la locul de unde a pornit în lume și unde vrea să rămână pe veci:

„ Și cât a tras și a pătimit pe drum, și cum trebuia să se oprească din când în când și să lucreze câte două-trei săptămâni la vreun gospodar, ca să câștige mâncare(...), ca să poată merge mai departe și cum era să-l omoare niște tâlhari..., și cum era să se înece într-o apă, dar a scăpat de toate și a venit ***acasă****...". „Numai* ***acasă*** *vroia să moară. Că, zicea el, în* ***casa*** *asta am crescut, cu apa asta m-am adăpat – și tot în pământul ista vreau să mă duc și să mă fac nimic. Iar când băeții ziceau, vorba ceea, în natură nimic nu se pierde... că-s învățați și se cred mai deștept decât dânsul, bunelul mijea ochii și grăia și el, în șagă: „Dacă-i așa, apoi poate cineva, vreun strănepot dintr-al zecelea rând, are să beie ori are să mănânce din țărâna mea și are să mă viseze, și dacă are să se ducă și el undeva, departe prin lume, prin străini, are să simtă că-l trage* ***acasă*** *și are să vie și el ca mine, măcar șchiop, pe jos are să vie* ***acasă****, să nu se stingă neamul niciodată...".* (*Zbor frânt*).

Nepotul Isai, care în timpul războiului, căutându-și fratele, a nimerit la nemți, pe celălalt mal al Nistrului, îndeplinea, în fapt, funcția de cercetaș al armatei sovietice. După război e învinuit de săteni și de rude că a vrut să fugă cu armata germană, din care cauză se închide în sine, devine irascibil. Pentru el însă casa rîmâne a fi un loc sfânt, curățenia sufletului, amintirea celor trăite:

„Măi, am vrut să mă duc cu nemții, să nu ajung să te văd pe tine...(...), așa răspundea [Isai] mai încoace, după ce își înălțase și el ***casa lui****, ceva mai sus de* ***casa bătrânească a mâne-sa****...";* *„dacă a venit vremea să-și facă Isai* ***casă****, nu știu cum că nu s-a prea înțeles cu Ile(...); că Isai vroia să se așeze anume lângă* ***casa bătrânescă****, în vale, mai aproape de apă."*

Astfel, convenționalitatea acestui simbol este convertită treptat într-un simbol poetic, contingent, iradiind asupra întregului text al romanului *Zbor frânt* prin constituirea unor serii simbolice, cum este *casa și apa, casa și poarta, casa și mama*. Aceste simboluri capătă noi și originale semnificații în celelalte romane ale autorului.

Personajul Alexandru Marian din romanul *Acasă* se întoarce în sat într-un moment greu al vieții sale, căutînd liniște sufletească în casa părintească. El încearcă să cunoască unele adevăruri despre părinți și despre sine. Simbolismul casei devine, în acest context, modalitatea de realizare artistică a dorințelor și intențiilor personajului, iar seriilor simbolice din primul roman (*Zbor frânt*) i se alătură altele: *casa și rădăcinile, casa și umbra, casa și vocea (vocile cunoscute și necunoscute*). Simbolul rădăcinilor tăiate și ale casei converg spre înțelegerea "*Dacă ar putea omul să se schimbe așa de ușor! Iată-mă eu, am aproape douăzeci de ani de trai la oraș și pare că m-am deprins cu viața de acolo. Dar ce mă trage oare la satul ista, la* ***casa*** *asta, la pământul ista? Trupul? Sufletul? Sau ceva din amândouă, ceva care nu are nume, ceva care plutește în aerul acesta, în apa aceasta,*

ceva care-i în ierburile acestea, în liniile orizontului acesta...". Valenţele spiritual-etice ale casei se amplifică prin cele de natură filozofică și psihologică.

Ambele personaje – Isai și Alexandru – doresc să lase copiilor o casă, mai bine zis amintirea și sufletul unei case spirituale - cea a neamului, a părinţilor, și, în acelaşi timp, să-i învețe a înțelege omul, în relație cu adevărul timpului în care acesta a trăit. Isai *„l-a săltat pe băiat în brațe și i-a arătat un nuc mare, bătrân și l-a întrebat: vede el acolo în deal nucul cela, și băiatul a zis că-l vede (...), și dacă mai vede el printre frunzele lui o* ***casă****, și băiatul a zis că vede, dar nu se știe dacă vedea, pentru că nici Isai n-o prea vedea, dar credea că, poate, băiatul o vede, că are ochi mai buni. „Apoi, uite, a urmat Isai, să ții minte* ***casa*** *ceea, că am să-ți povestec eu ceva".*

Astfel se declanșează acțiunea în romanul *Zbor frânt*: Isai pierzându-și casa părintească, chiar dacă și-a construit alta nouă, copilul nu vede casa dintre ramuri, iar tatăl cu speranța că poate el, feciorul, va mai putea să păstreze dacă nu spiritul casei, poate amintirea despe trecutul ei, adică al familiei și al neamului, îndemnându-l *să înțeleagă timpul cu sufletul*. Casa devine deci un *axis mundi* al personajelor, iar, în plan structural, este și toposul de la care duc și spre care vin „cărările, drumurile" narațiunii. În celelalte două romane care au urmat - *Ignat și Ana* și *Acasă*- toposul de la care pornește acțiunea este marginea satului, actorii coborând din mașină și pornind spre sat, adică spre casă. Din punct de vedere al simbolisticii tradiționale, consacrate, aceasta ar semnifica încercarea unei întoarceri la originile neamului, iar din perspectivă psihanalitică – întoarcerea la sine. În acest context, preziintă un deosebit interes romanul *Viața și moartea nefereicitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*, scris în anul 1970, dar interzis de cenzură și publicat abia în 1988.

Simbolul devine aici principalul element de structură al discursului, conotând idei, stări, senzații. Referindu-ne la simbolul casei, observăm că pentru Nichifor Fătu, tatăl care și-a lăsat soția și a luat cu forța băiatul de la mamă, casa, chiar dacă o are, practic lipsește din viața lui sufletească ca spațiu sacru, ca vatră, ca familie. Pentru el casa e un mod de a-și demonstra puterea, bogăția, având funcția de autocaracterizare. Pentru fiica Cristina, casa înseamnă legătura dintre generații, permanența spiritului mamei, idei transfigurate artistic prin imaginea casei noi care a cuprins-o pe cea veche a mamei. Pentru Filimon, fratele ei, casa nu înseamnă practic nimic, el e rupt de casa părintească, de la mamă, e dus cu forța la tată-său și lăsat să locuiască în altă casă, în grija unei bătrâne. Astfel, fiecare cu casa lui, cu lumea și cu soarta lui. Într-o lectură psihanalitică aceasta ar însemna fiecare cu psihismul său, cu refulările și defulările sale, cu imagourile arhetipale dominante. De fapt, în acest roman al lui V.Beșleagă, personajele se caracterizează în mare măsură din perspectivă psihanalitică freudistă și jungiană(Cf. 13,p.93-115].

Semnificația convențională a unui simbol consacrat (*casa, bunelul sau bunica (bătrâna), piatra, umbra, apa, focul* ș.a.) este amplificată de nuanțe, valențe etico-sociale, ontologice, arhetipale, psihologice.De exemplu, împletirea planurilor real, imaginar și psihologic, îmbinarea simbolurilor de factură tradițională (*bătrâna, bordeiul, țărâna*) cu cel de natură modernă – *treptele* – transmit idei filozofice și psihologice. Filimon, personajul principal, ieșind din labirintul de patră de sub sat (ceea ce, în plan psihologic, simbolizează căutarea

de sine), ajunge la casa bătrânesacă, la „bordeiul" de cândva al buneilor, deschide cu greu ușa și coboară trei trepte pentru a ajunge la bunica și a afla cine este el cu adevărat. La nivel psihologic, este, de fapt, o coborâre în sine, în adâncurile inconștientului personal și realizată această coborâre/cunoaștere de sine prin mijlocirea inconștientului colectiv, al spiritualității generațiilor trecute. Imaginea bătrânei care se duce încet în pământ denotă nu doar trecerea timpului, ci și ideea pierderii unor valori și a unor adevăruri: *„târziu ai venit, vezi?", zice ea, „dacă veneai mai înainte, poate că aflai ceva, acum însă...*" Este semnificativă, în acest context, imaginea senzitivă și vizuală a memoriei, a conștiinței de sine a individului, dar și a neamului: *„glasul vine dinspre bătrână, dar nu vine drept, prin aer, ci prin podeaua în care se duce ea, vine din pereții de sub care trage cu palma țărâna și o împrăștie, apoi întinde cealaltă mână și ia de sub alt perete alt pumn de țărână, îi simte, glasul, cu coatele, cu genunchii, cu tălpile însângerate...*"

Observăm că simbolurile se completează reciproc, prin semnificații de natură variată, același simbol conotând totodată idei și stări. De exemplu, bătrâna semnifică trecutul neamului și necesitatea legăturii dintre generații, dar și pierderea unei generații, în sensul lipsei conștiinței de sine a acesteia. În același timp, din perspectivă psihanalitică jungiană, ea este și arhetipul bătrânei înțelepte, fapt ce impune alte interpretări ale textului.

Așa cum demonstrează mai mulți cercetători, criteriul reiterării simbolului la diferiți autori și în diferite curente vorbește de o sedimentare poetică a limbajului, în special în poezia interbelică. „Un limbaj poetic ajunge la maturitate, observă, de exemplu, M.Mancaș, atunci când și-a constituit un fond figurativ notabil, metaforele și simbolul formându-i nucleul.(...) Prin contribuția marilor poeți ai perioadei interbelice, poezia română modernă începe să funcționeze ca „text unitar", ce-și degajă spontan și aproape uniform simbolurile esențiale. În acest sens, perioada interbelică este tocmai aceea care ajunge la fixarea unor simboluri constante, specifice ei, dar izvorând dintr-o experiență poetică asumată de aproximativ un secol"[14,p.157].

Literatura din Republica Moldova, în special începând cu anii 60 ai secolului al XX-lea denotă, de asemenea, o încercare de sedimentare a limbajului poetic prin utilizarea metaforei, simbolului și a elementului mitic. Această dimensiune a limbajului figurat caracterizează și proza timpului, în special cea semnată de I.Druță, V.Vasilache, A.Busuioc, G.Meniuc și într-o mai mare măsură, romanele lui V. Beșleagă, la care simbolul consacrat capătă multiple valențe etice, ontologice, psihologice și psihoanalitice.

Referințe bibliografice

1. Wallek R., Warren A. *Teoria literaturii*. București, Editura pentru literatură, 1967.
2. Chevalier Jean. *Cuvânt înainte* la: *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere*. În trei volume. Volumul 1 (A-D). București, Editura Artemis, 1995.
3. Jung C.G. *Analiza viselor. Selecție de texte, introducere și note de Jean Chiriac*. București, Editura Aropa, 1998.
4. Chevalier Jean. *Cuvânt înainte* la: *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere*. În trei volume. Volumul 1 (A-D). București, Editura Artemis, 1995.
5. Mancaș Mihaela. *Limbajul artistic românesc în secolul XX (1900-1950)*. București, Editura Științifică, 1991.
6. *Idem*.

7. *Idem*.
8. Cf. Lăzărescu Gheorghe. *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*. Bucureşti, Editura Minerva, 1983.
9. Chevalier Jean. *Cuvânt înainte* la: *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere*. În trei volume. Volumul 1 (A-D). Bucureşti, Editura Artemis, 1995.
10. Idem.
11. A se vedea: Mănucă Dan. *Lectură și interpretare.Un model epic*.Bucureşti, Editura Minerva, 1988; Idem. *Analogii. Constante ale istoriei literare românești*. Iași, Editura Junimea, 1995.
12. Cf.Botezatu Eliza.*Valențe simbolice ale spațialității la Ion Druță: Casa // Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*. În 2 volume. Vol.1. Coordonator: M.Dolgan. Chișinău, CEP USM, 2004, p.143-163..
13. Cf. Ghilaș Ana, *Romanul anilor 60.Modelul bonus pastor*, Chișinău, CEP USM, 2006.
14. Mancaș Mihaela, Op.cit.

„METAPHERN IN DER FUßBALLBERICHTERSTATTUNG – EINE BILDFELDANALYSE IM DEUTSCH-POLNISCH-(RUMÄNISCHEN) VERGLEICH“ (EIN AUSZUG AUS DER BACHELOR-ARBEIT VON JULIAN GRÖGER, AUGUST 2006, EUROPA UNIVERSITÄT VIADRINA, FRANKFURT (ODER))

Julian GRÖGER,
Freie Internationale Universität in Moldova

Lucrarea respectivă studiază folosirea metaforelor în germană, poloneză şi română pentru a explica sau comenta un meci de fotbal şi reprezintă o investigaţie contrastivă a limbilor abordate. Diferite teorii despre metaforă sunt prezentate cu paradigmele lor lingvistice. De la Aristoteles până la Lakoff/Johnson metafora a fost interpretată diferit: de la o figură de stil retorică care se poate şi parafraza până la un element de un limbaj cotidian, care determină gândirea şi acţiunea noastră în esenţă. Weinrich (1976) a constatat că se pot sintetiza metaforele folosite în câmpuri de imagine (Bildfelder). Anumite câmpuri de imagine servesc anumitor obiecte ca donatori de imagine (Bildspender). La fotbal, câmpurile menţionate sunt în special războiul/lupta, munca şi teatrul. Lingvistica cognitivă, odată cu George Lakoff ca reprezentantul cel mai important, spune că aceste câmpuri au o mare forţă de sugestie despre faptul cum şi ce gândim despre fotbal. Din această cauză se merită comparaţia metaforelor folosite în germană, poloneză şi română.

Vorwort

Die Fragestellung dieser Arbeit lautet, ob es Unterschiede bei der Beschreibung eines Fußballspiels zwischen Deutschen, Polen und Moldawiern gibt. Zur Beschreibung eines jeden Sports zieht man automatisch Umschreibungen, die ihre Wurzeln ursprünglich in anderen Bereichen haben, zur Hilfe. Wir haben zum Beispiel per se kein Wort, welches ausschließlich das Objekt beschreibt, welches zwei senkrechte und eine darauf liegende waagerechte Leisten begrenzen. Stattdessen nehmen wir andere Bilder zur Hilfe - hier ein Wort aus dem häuslichen Bereich - und nennen es *Tor* (große Tür), vgl. polnisch *bramka* bzw. rumänisch *bară* oder Gehäuse, Gebälk etc.

Wenn wir also keine ureigene Fußballsprache haben, um ein Spiel zu erklären, zu kommentieren (denn auch die so genannte Fachsprache bedient sich anderen Bildern), welches sind dann unsere Hilfen? Aus welchen Bereichen stammen sie? Welche Bilder werden verwendet? Eine Hypothese könnte lauten, dass im Polnischen aufgrund eines stärkeren Traditionsbewusstseins eher ältere, traditionelle Metaphern wie aus dem Bereich Krieg/Kampf benutzt werden und im Deutschen dagegen moderne Bilder, wie aus dem Bereich der Psyche („Man muss mental auf dem Platz sein und ein Spiel wird im Kopf entschieden.“), den Vorrang in der Beschreibung eines Fußballspiels haben.

Zur Frage, ob es hier bei der Verwendung der Bilder evtl. größere Unterschiede gibt, dazu hat sich Harald Weinrich mit seiner Konvergenz-Hypothese

einer Bildgemeinschaft innerhalb des Abendlandes geäußert (Weinrich 1976: 287). Die Weinrichsche Konvergenz-Hypothese fußt auf Beobachtungen des Metaphergebrauchs in Texten verschiedener europäischer Sprachen. Sie beschreibt, dass in einzelnen als kreativ aufgefassten metaphorischen Verwendungen identische oder zumindest sehr ähnliche metaphorische Projektionsrichtungen aktiviert werden. Der Metaphernaustausch und die Verbreitung einzelner Metaphern „überschreiten in sehr vielen Fällen die Grenzen europäischer Einzelsprachen" (Weinrich 1976: 289).

Die vorliegende Arbeit stellt einen Beitrag zur kontrastiven Metaphorik. Lange Zeit wurde aufgrund des starken Einflusses von Weinrichs Hypothese die Metaphorik von vornherein zumindest für die europäischen Sprachen schlicht als ein „kontrastives Nicht-Problem" (Osthus 2000: 13) erachtet. Und tatsächlich kommt es innerhalb der europäischen Sprachen selten zu interkulturellen Missverständnissen, die ihre Wurzeln in Metaphern haben. Auch meine Untersuchung belegt die Weinrichsche Hypothese. Der Großteil der benutzten Bilder, die in der deutschen, polnischen und in der moldawischen Fußballberichterstattung benutzt werden, ist identisch. Innerhalb der Bilder gibt es allerdings Divergenzen, was die Ausprägung oder die Häufigkeit einzelner Ausdrücke betrifft.

Die vorliegende Untersuchung kann keine vollständige Erfassung weder sämtlicher Aspekte der kontrastiven Metaphorik, noch sämtlicher möglicher Ausprägungen von im Fußball verwendeten Metaphern sein. Der korpuslinguistische Ansatz bedingt von vornherein eine aus heuristischen Gründen notwendige Beschränkung der Betrachtung. So wird das Korpus zum einen durch die Auswahl eines Spiels (Deutschland-Polen, 14. Juni 2006) und zum anderen durch die im jeweiligen Fernsehen übertragenen Live-Reportagen (ARD, TVP2) und einigen Pressetexten beschränkt. Die Herangehensweise versteht sich als textgestützt und kontrastiv. Methodisch habe ich mich bei der Auswahl und Auswertung vor allem an Erkenntnisse der kognitiven Linguistik gehalten.

Ich werde nun zunächst den inhaltlichen und methodischen Rahmen der Untersuchung abstecken, indem ich Beispiele für Definitionen für eine Metapher gebe. Anschließend nenne ich einige Metaphertheorien, die im Laufe der Zeit von Aristoteles bis heute verfasst wurden, zumeist unter Vorzeichen eines sprachwissenschaftlichen Paradigmas. Speziell werde ich mich bei meiner Untersuchung auf Weinrichs Bildfeldmodell stützen und skizziere daher die wichtigsten Aussagen dieses Modells. Bei der Auswertung werde ich mich auf Grund der Kürze dieses Beitrags auf das bedeutendste Bildfeld beschränken – Krieg und Kampf als Bildspender für die Fußballsprache.

1. Die Metapher – Eingangsfragen zur Definition

„Man wird nichts verstehen und doch einiges, denn wo Verkleidungen als nackte Wahrheiten auftreten, kann die Enthüllung nur – Metapher sein" (Buchholz 1993: 7). Wie erkenne ich aber Metaphern? Bevor ich zu den Metaphertheorien komme, möchte ich kurz darstellen, wie schwierig es ist, eine Definition für die Metapher zu finden und dafür ein paar Beispiele geben. So fragt sich auch Max Black:

> Die Fragen, die ich gerne beantwortet sehen würde, betreffen die „logische Grammatik" von „Metaphern" und Wörtern mit verwandten Bedeutungen. Es würde genügen, wenn man überzeugende Antworten auf folgende Fragen hätte: „Wie erkennen wir einen Fall von Metaphorik?" „Gibt es Kriterien für den Nachweis von Metaphern?" „Sind Metaphern in wörtliche Ausdrücke übersetzbar?" […] „Welche Beziehungen bestehen zwischen Metapher und Vergleich?" […] „Und was soll schließlich die Verwendung einer Metapher überhaupt?" (Oder, kürzer ausgedrückt, „Was *meinen* wir mit ‚Metapher'?") (Black 1996: 55).

Bis heute gibt es keine eindeutigen Antworten auf die von Black gestellten Fragen. Viele Versuche hat es allerdings gegeben, sich diesem Gegenstand zu nähern. Arlow (1979) stellt in seiner Arbeit „Metaphor and the psychoanalytic situation" fest: „Das Wort Metapher kommt aus den altgriechischen Wortbedeutungen ‚hinübertragen' und bezieht sich auf linguistische Prozesse, die Aspekte des einen Objekts zu einem anderen Objektbereich hinübertragen oder ‚übertragen' werden, so dass vom zweiten Gegenstand gesprochen wird, als sei es der erste" (Arlow 1979: 365, zitiert in Carveth 1993: 17).

Was in allen Definitionsversuchen auftaucht, ist der Bedeutungswandel oder die Bedeutungsübertragung, die mit der Metapher und durch den bestimmten Kontext vollzogen wird. Es wird etwas anderes gemeint, als es die eigentliche Bedeutung des Wortes vermuten lässt. Die semantische Komponente spielt die bedeutendste Rolle bei der Untersuchung von Metaphern.

2. Theorien der Metapher

Es erscheint durchaus sinnvoll, als Teil eines Beitrags zur kontrastiven Metaphorik Grundlinien unterschiedlicher Metaphernverständnisse dahingehend zu betrachten, welches deskriptive Modell am besten geeignet ist, in allen miteinander kontrastierten Sprachen und Texten die kommunikativen Leistungen wie die semantischen Paradigmen der Metapher so zu beschreiben, dass sie als Vergleichsparameter im Sprachenvergleich tauglich sind. „Gerade innerhalb der anwendungsorientierten Linguistik entfällt das Kriterium der ‚Wahrheit' eines wissenschaftlichen Modells zugunsten dessen seiner methodologischen Adäquatheit" (Osthus 2000: 75). Es geht also in dem folgenden Kapitel nicht darum, die Denkmodelle zu Metaphern auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen. Die anschließende Darstellung soll vielmehr Aufschluss darüber geben, welches Modell für die Untersuchung meines Gegenstands geeignet ist.

Es geht bei den Theorien sowohl um eine Eingrenzung des Begriffs der Metapher, als auch um den jeweiligen seitens der unterschiedlichen Ansätze postulierten Status des metaphorischen Sprechens innerhalb der Kommunikation.

Aristoteles liefert einen doppelten Ansatz der Metaphernkunde. Neben einer Beschreibung des sprachlichen Mechanismus der Metapher, vor allem in der Poetik, stehen literarische und rhetorische Empfehlungen zum stilistisch gelungenen Gebrauch der Metapher innerhalb seiner Rhetorik. Die Metapher wird von Aristoteles als ein analogischer Übertragungsprozess der Beziehungen eines Gegenstandes auf einen anderen Gegenstand verstanden.

Jede Metapher kann dieser Konzeption zufolge beschrieben werden als Substitution eines nicht-metaphorischen Ausdrucks durch einen übertragenen

Terminus, wobei Aristoteles die Metapher als Wortmetapher versteht, die allerdings potentiell Substantive, Adjektive und Verben in sich einschließen kann. Grundlage einer jeden Wortübertragung ist der bereits vorhandene analogische Bezug zwischen Substitut und Substituenten. Ein Paradebeispiel einer solchen, metaphorisch nutzbaren Analogie ist das Verhältnis zwischen Lebensalter und Tageszeit.

In Abgrenzung zur aristotelischen Substitutions- und Vergleichstheorie der Metapher wird sie in der modernen Semantik häufiger als ein sprachliches Phänomen betrachtet, dessen Leistung gerade darin besteht, Bedeutungen hervorzurufen, welche nicht durch ‚eigentliche Rede' substituierbar sind, bzw. mittels eines Vergleichs aufgelöst werden könnten. So akzentuiert Richards im Gegensatz zu Vorstellungen, die die Metapher lediglich als Redeschmuck, als interessantere Ausdrucksmöglichkeit eines prinzipiell auch nicht-metaphorisch formulierbaren Inhalts begreifen, den jeweiligen kontextuellen Charakter der metaphorischen Bedeutung:

> Auf die einfachste Formulierung gebracht, bringen wir dem Gebrauch einer Metapher zwei unterschiedliche Vorstellungen in einen gegenseitigen aktiven Zusammenhang, unterstützt von einem einzelnen Wort oder einer einzelnen Wendung, deren Bedeutung das Resultat der Interaktion beider ist (Richards 1996: 34).

Die Metapher ist folglich kein Phänomen semantischer Normabweichung, sondern sie gehorcht dem Prinzip der grundsätzlichen Kontextbedingtheit sprachlicher Bedeutungen.

Auch die Analogie besitzt in der Interaktionstheorie einen anderen Stellenwert als noch bei Aristoteles. Während in der Antike die Analogie Voraussetzung für eine erfolgreiche Metapher war, räumt Black der Metapher die Fähigkeit ein, Analogien erst herzustellen[1]

Durch den interaktionären Ansatz ist der Erkenntniswert über die Metapher wesentlich höher als durch die Vergleichs- oder Substitutionstheorie. Auch Keller unterstreicht den hohen Nutzen der Metapher als „Erkenntnismodell", das er als „Brille, durch die man Dinge erkennen kann, die man ohne diese Brille nicht sehen würde (könnte man metaphorisch sagen)" kennzeichnet (Keller 1995: 224).

Metaphernverständnis der kognitiven Linguistik

Die kognitive Linguistik fußt auf der paradigmatischen Grundüberzeugung, dass Sprache nicht als autonome arbiträre Struktur angemessen beschrieben werden kann, sondern vielmehr in enger Abhängigkeit mit der menschlichen Kognition zu betrachten ist. Konkret verfolgen Ansätze der kognitiven Linguistik zwei Hauptziele: Einerseits suchen sie aus sprachlichen Strukturen Rückschlüsse für den Aufbau der Denkstrukturen zu ziehen, andererseits dienen der kognitiven Linguistik umgekehrt Erkenntnisse über den Aufbau der menschlichen Kognition zur Erklärung sprachlicher Tatsachen (vgl. Linke u.a. 2004: 98ff.). Die im Zuge der *kognitiven Wende* (Schwarz 2 1996:13-15) vollzogene enge Verknüpfung von

1 Zill (1992: 75) unterstreicht dieses mit der Interaktionstheorie gewandelte Verständnis metaphorisch genutzter Analogie: „Die partielle Gleichheit der beiden in der Metapher zusammentreffenden Gegenstände ist keine vorausgesetzte, sondern eine in der als uneigentlich verstandenen Aussage erst konstruierte."

Sprache und Denken ist dabei als Gegenreaktion zu einer rein strukturalistischen Linguistik zu verstehen, welche die Autonomie des Sprachlichen betonte. Ludwig Wittgenstein hat hierfür philosophisch einige Vordenkleistungen vollbracht, wenn bei ihm etwa von der „Verhexung unseres Verstandes durch die Sprache" (Wittgenstein 1971) die Rede ist.

Der metaphorische Prozess, in dem auf der Ebene der Sprache beispielsweise Abstraktes durch konkret Fassbares ausgedrückt wird, ist folglich für die kognitive Linguistik keine ausschließliche Angelegenheit sprachlich konventionalisierter Gebrauchsregeln, sondern er gehorcht in idealer Weise dem Postulat kognitiver Motiviertheit der Sprache. Denn wenn unser Denken, wie es die Kognitionsforschung nahe legt, durch Bildhaftigkeit geprägt ist, dann ist die Allgegenwart der Metapher dafür das beste Indiz. Und dann ist umgekehrt „die Analyse der sprachlichen Metaphern der ideale Weg zur Erschließung mentaler bildhafter Konzeptualisierungen" (Osthus 2000: 102). Die Metapher wird in der kognitiven Linguistik als sprachlicher Reflex menschlicher Denkprozesse begriffen.

> If we are right in suggesting that our conceptual system is largely metaphorical, then the way we think, what we think, what we experience, and what we do every day is very much a matter of metaphor. […] We shall argue that human *thought processes* are largely metaphorical (Lakoff/Johnson 1980: 3 ff.).

Eine solche kognitive Metaphorologie findet in George Lakoff ihren einflussreichsten Vertreter. Zusammen mit Mark Johnson legte er (1980) den Ausgangspunkt einer lebhaften, vor allem in den USA betriebenen Metaphernforschung, welche sich um den Stellenwert der Metapher im menschlichen Denken dreht.

„[Metaphor] is omnipresent: metaphor suffises our thought, no matter what we are thinking about" (Lakoff/Turner 1989: XI). Damit könnte meine Untersuchung mit Hilfe der kognitiven Linguistik Aufschlüsse über Konvergenzen und Divergenzen im Reden und damit auch im Denken über Fußball zwischen Polen, Deutschen und Moldawiern geben.

Die Metapher ist dementsprechend in erster Linie kein sprachliches, sondern ein konzeptuelles Phänomen, welches sich in der Sprache spiegele. Ähnliches könnte man für das Fußballspiel behaupten. Dass ein Großteil der Metaphorik zur Beschreibung eines Fußballspiels aus dem Bereich Krieg/Kampf kommt, hat laut der kognitiven Linguistik eine bedeutende Aussage darüber, was wir über Fußball denken, vielleicht auch wie wir uns beim Fußball verhalten.

In einer „toten" oder literalisierten Metapher befangen zu sein, heißt laut Wittgenstein, in einem elementaren Sinne unfrei im eigenen Denken und Handeln zu sein: „Ein Bild hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache, und sie schien es uns unerbittlich zu wiederholen". (Wittgenstein 1971: 67). Glücklicherweise besitzen wie als menschliche Subjekte allerdings die Fähigkeit, über unsere Metaphern und Gegensätze zu reflektieren und damit auch die, uns von solcher Besessenheit teilweise zu befreien. Meine Arbeit soll dazu einen kleinen Beitrag leisten.

Wer denkt denn noch bei einem Stürmer an jemanden, der Sturm, also starken Wind verursacht oder wer denkt bei dem Wort Kapitän im Fußballkontext

an eine Schiffsbesatzung? Diese Wörter sind also stark literalisiert und haben ihre Bildlichkeit mehr oder weniger verloren. Laut Lakoff sind diese Metaphern allerdings nicht tot, sondern im haben Gegenteil eine besonders starke Aussagekraft im kognitiven Sinne.

Die Voraussetzung metaphorisch geprägter Konzepte kann zudem plausible Erklärungen für das Funktionieren oder Nicht-Funktionieren interkultureller (bzw. interkonzeptueller) Kommunikation geben, da als Prämisse einer funktionierenden zwischenmenschlichen Verständigung die Bindung der an der Kommunikation Beteiligten an identische, in sprachlichen Metaphern gespiegelte Konzepte erachtet wird. Insofern kann die kognitive Metaphernforschung wichtige Beiträge zur Erforschung konzeptueller Systeme leisten und so Hinweise zur kognitiven Grundlage (einzel- und übereinzel-)sprachlicher Missverständnisse liefern (Osthus 2000: 110).

3. Das Bildfeld und Weinrichs Kulturkreisbehauptung

Weinrich stellt die Überzeugung auf, dass die Metapher nur adäquat beschrieben werden kann, wenn sie als „Kopplung zweier sprachlicher Sinnbezirke" (Weinrich 1976: 283) verstanden werde. Eine semantische Analyse der Metapher müsse daher die Zweigliedrigkeit der Metapher angemessen berücksichtigen, wobei sich daraus die Möglichkeit ergibt, in Texten scheinbar isolierte Einzelmetaphern als in einen größeren semantischen Zusammenhang eingeordnet zu erkennen.

Basis der Klassifizierung einzelner metaphorischer Ausdrücke ist die mit dem Saussureschen Strukturgedanken verbundene Idee, dass sprachliche Phänomene nicht isoliert vorhanden sind, sondern immer in einem sie einbettenden Strukturzusammenhang stehen. Während für nicht-metaphorisch verwendete sprachliche Zeichen das Wortfeld diese Struktur darstellt, stehen Metaphern in ihnen übergeordneten Bildfeldern: „Im Maße, wie das Einzelwort in der Sprache keine isolierte Existenz hat, gehört auch die Einzelmetapher in den Zusammenhang des Bildfeldes. Sie ist eine Stelle im Bildfeld" (Weinrich 1976: 283) Ein Bildfeld besteht aus einer Koppelung eines bildspendenden mit einem bildempfangenden Feld.

Das Bildfeld ist weitgehend eine kulturelle Konstante, welche das Weltbild der es teilenden Kulturgemeinschaft maßgeblich prägt (Weinrich 1976: 288). Das Verständnis einer Metapher wird daher auch durch das Vorhandensein eines sie verankernden Bildfeldes abgesichert, weil das Bildfeld als Denk- und Erklärungsmodell die im metaphorischen Ausdruck explizierte Aussage dem Sprachbenutzer als evident erscheinen lässt (Weinrich 1976: 327).

> Die gemeinsame Teilhabe an den durch die erlernte Sprache oder gelesene Literatur vermittelten Bildfeldern unseres Kulturkreises ist eine Bedingung zivilisierter Verständigung […]. So wird nun verständlich, dass unser Weltbild entscheidend von unseren Bildfeldern (mehr als von den Wortfeldern!) bestimmt ist (Weinrich 1976: 288).

Wie eingangs zitiert postulierte Weinrich gleichzeitig mit der Aufstellung seiner Bildfeldtheorie eine abendländische Bildfeldgemeinschaft. Weinrich ordnet die Bildfelder nicht Einzelsprachen zu, sondern mehrere Sprachgemeinschaften umfassenden Kulturkreisen. Sie gehören „zum sprachlichen Weltbild eines Kul-

turkreises“ (Weinrich 1976: 287). Weinrichs Beweisführung stützt sich auf ausgewählte, zu einem gemeinsamen Bildfeld *Wortmünze* gehörende metaphorische Ausdrücke unterschiedlicher europäischer Sprachen, die untereinander sowohl kompatibel, als auch gut übersetzbar sind.

Coseriu geht sogar noch weiter und bemerkt im Zusammenhang mit der Diagnose frappierender zwischensprachlicher metaphorischer Konvergenz, dass „die Bilder einander oft so ähnlich sind, dass man ernsthaft an eine universelle Einheit der menschlichen Phantasie, die die sprachlichen, ethnischen und kulturellen Verschiedenheiten überwindet, denken könnte“ (Coseriu 1979: 26).

Meine Untersuchung will hier ansetzen und wird in den Grundzügen Weinrich und Coseriu mit ihren Konvergenz-Hypothesen Recht geben. Die wesentliche Herausforderung stellt jedoch die Tatsache dar, dass die Bildfeldgemeinschaft lediglich auf Konvergenz übergeordneter Strukturen der Bildlichkeit deutet, die interne Strukturiertheit der als übereinzelsprachlich angenommenen Felder in den Einzelsprachen jedoch keine Berücksichtigung findet.

Anmerkungen zu meiner Methodik und zur Fußballsprache in verschiedenen Medien finden in diesem Beitrag keinen Platz. Ich werde in diesem Beitrag auch nicht alle Bildfelder darstellen, sondern lediglich das größte, das des Krieges und Kampfes. In meiner Bachelor-Arbeit finden Sie alles sehr ausführlicher.

4. Die Untersuchung am Beispiel des Bildfeldes Krieg/Kampf

Ich werde nun in dem folgenden Kapitel ein exemplarisches Bildfeld (Krieg/Kampf), das durch häufigen Gebrauch in beiden Sprachen aufgefallen sind, näher beleuchten. Einleitend stellt sich die Frage, was denn eigentlich der Bildspender mit dem Bildempfänger gemein hat und umgekehrt. Dabei geht es nicht darum, zu klären, wie geeignet der Bildspender für den Empfänger Fußball ist, sondern um die Verdeutlichung der Isotopieebene, auf der sich die Metaphern befinden. Wie oben angegeben, werde ich statistische Angaben meiner Untersuchung mit kontextorientierten Angaben ergänzen, um eine möglichst klare Vorstellung von der Struktur des Bildfeldes zu bieten.

„Fußball ist Krieg“, eine Metapher, die ursprünglich dem holländischen Trainer Rinus zugeschrieben wird, wird immer wieder benutzt, um auf verschiedene Aspekte des Spiels hinzuweisen. „Direkte Kriegsmetaphern sind für jeden Leser deutlich als solche zu erkennen, weniger offensichtlich bleibt allerdings, dass unser Vokabular, das wir im Bereich Fußball benutzen, schon auf Konfrontation ausgerichtet ist“ (Küster 1998: 70).

Der Stürmer <u>schießt</u> Tore und stürmt das <u>gegnerische</u> Tor, er lässt sich in die <u>Defensive</u> <u>drängen</u> und verfolgt eine <u>Strategie</u>. Dabei wird der <u>Gegner</u> <u>angegriffen</u> und es werden <u>Treffer</u> erzielt, um ihn zu <u>besiegen</u> und ihm eine <u>Niederlage</u> beizubringen.

Was hat denn nun Fußball so Kriegerisches an sich bzw. was hat Krieg Fußballerisches an sich? Durch welche Elemente kann man beide Felder auf eine Isotopieebenen bringen? Hier nun einige Versuche:

1. Beim Fußball stehen sich zwei Gruppen von (meistens) gut trainierten Männern auf einem Feld gegenüber.

2. Die beiden Gruppen haben jeweils einheitliche Kleidung.

3. Das Ziel ist, auf die Seite der anderen Gruppe zu gelangen, um dort eine bestimmte Aktion auszuführen.

4. Um sein Ziel zu erreichen, braucht man die Kontrolle um ein Stück Erdfläche.

5. Man selbst hat gewonnen, wenn der andere verloren hat.[2]

6. Innerhalb der Gruppe gibt es verschiedene Linien. Die Einen sind primär dazu da, die andere Gruppe am Erfolg zu hindern und die anderen konzentrieren sich auf den eigenen Erfolg. usw.

Demnach gibt es viele Anhaltspunkte, wie man auf die Benutzung dieses Bildes kommt, jedoch mindestens so viele Gründe dagegen. Etwa gibt es für beide Parteien ein und dasselbe Spielgerät, welches nicht zerstört werden darf, es gibt klare Regeln, die die Gesundheit des anderen schützen usw. Nach Küster (1998) ist das 20. Jahrhundert das Jahrhundert der Kriege, als auch das Jahrhundert des Fußballs. Viele alte Rivalitäten, gerade innerhalb Europas, werden daher auf den Fußball übertragen und in der Berichterstattung ausgelebt. Gerade die englische Presse benutzt dieses Element, um beim Publikum anzukommen. Für die deutschen Medien könnte man die Hypothese aufstellen, dass eine Entmilitarisierung des Sprachgebrauchs in den letzten Jahrzehnten stattgefunden hat. In den 70er Jahren gab es noch den „Bomber der Nation", viele schnelle Schüsse waren Granaten usw.

Auch in meiner Untersuchung sind in allen drei Sprachen die Metaphern, die man mit Krieg oder Kampf in Verbindung bringen kann, die am meisten verwendeten. Küster kommt in seiner Untersuchung auf annähernd einhundert Begriffe, die im Fußballsport benutzt werden, ursprünglich aber dem Kriegsvokabular zuzuordnen sind (Küster 1998: 56). Ich habe mit meinem sehr viel kleineren Korpus etwa 60 verschiedene für die deutsche und die gleiche Anzahl auch für die polnische Berichterstattung herausgearbeitet. Beim Rumänischen war der Korpus sehr viel kleiner – daher nur 21 verschiedene Ausprägungen dieses Bildfeldes. Hier nun einige Beispiele aus dem Korpus:

„Mit hohem Tempo und riesigem Willen hielt die Klinsi-Truppe gegen <u>erbittert</u> und <u>hart</u> <u>kämpfende</u> Polen (Platzverweis für Sobolewski) dagegen. Und: Die <u>Abwehr</u> <u>hielt</u> endlich <u>dicht</u>!" (Bild-Zeitung).[3]

„Ein heißer <u>Kampf</u> <u>auf Biegen und Brechen</u> vor 65.000 Zuschauern!" (Berliner Zeitung).

„Der 21jähriger war der <u>Turm in der Schlacht</u>" (Berliner Kurier, zur Leistung von Per Mertesacker).

„<u>Heroiczna walka z</u> Niemcami faktów nie zmieni." (Der heldenhafte Kampf gegen die Deutschen ändert die Fakten nicht.) (Gazeta Wyborcza, 16.6.2006)

„<u>Bohatersko</u> i <u>honorowo</u> <u>broniliśmy</u> bramki przed Niemcami." (Heldenhaft <u>und ehrenvoll ha</u>ben wir das Tor vor den Deutschen verteidigt.) (Fakt)

2 Ob beim Krieg wirklich jemand gewinnt, sei dahingestellt.

3 Unterstrichen sind in diesen Beispielen nur jeweils die Metaphern, die zu dem gerade betrachteten Bildfeld gehören.

„Dziś jest walka, dziś jest ambicja, dziś jest poświęcenie." (Heute ist es ein Kampf, heute gibt es Ehrgeiz, heute gibt es Aufopferung.) (Włodzimierz Lubański, TVP2)

„Bordeanu executa o lovitura libera catre coltul lung", "Semedo obține din duelul cu Hamza o lovitură de la colț". (http://www.prosport.ro, 10.09.07)

In den deutschen Kommentaren war mehr als jede dritte Metapher eine Kriegs- bzw. Kampfmetapher (37%). In den polnischen waren es sogar mehr als die Hälfte (52%). Ähnliches gilt fürs Rumänische (54%). Besonders sticht hier die Nennung des Wortes *walka* bzw. das Verb *walczyć* (Kampf, kämpfen) mit allein 62 Nennungen (7%), statistisch vergleichbar mit dem rumänischen *lovitura, a lovi*. In beiden Sprachen ist dieser Bildspender der mit Abstand am meisten gebrauchte. Wir verstehen Fußball also vor allem als Kampf oder gar Krieg. Woher kommt allerdings diese Differenz in der Mikrostruktur des Bildfeldes? Dies kann viele Gründe haben. Zum einen kann es an der im jeweiligen Land im Fußball gebrauchten Sprache generell liegen. Vielleicht hat in Deutschland tatsächlich eine schleichende Entmilitarisierung des Fußballwortschatzes eingesetzt. Dies müsste eine diachronische Studie untersuchen.

Es bleibt in diesem Beitrag wiederum kein Platz für eine Auflistung der eigentlichen Metaphern. Neben dem Bildfeld des Kampfes gab es noch etwa zehn weitere Bildfelder, die sich in allen drei Sprachen überschnitten haben, wie Theater, Maschine, Kunst, Arbeit oder Kommunikation. Ich hoffe, ich habe mit diesem Beitrag einen Einblick in meine Arbeit geben können.

Literaturverzeichnis

1. Aristoteles (1944): *Art rhétorique et Art poétique*. Paris.
2. Arlow, Jacob A. (1979): "Metaphor and the psychoanalytic situation". In: *Psychoanal. Quart.* 48, 363-385.
3. Black, Max (1996): „Die Metapher". In: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: 55-79.
4. Buchholz, Michael B. (1993): *Metaphernanalyse.* Göttingen.
5. Carveth, Donald L. (1993): „Die Metaphern des Analytiker. Eine dekonstruktionistische Perspektive". In: Buchholz, Michael B. (Hrsg.): *Metaphernanalyse.* Göttingen: 15-71.
6. Coseriu, Eugen (1979): *Sprache - Strukturen und Funktionen*. Tübingen.
7. Keller, Rudi (1995): *Zeichentheorie: zu einer Theorie semiotischen Wissens*. Tübingen.
8. Lakoff, George/Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago.
9. Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R. (2004): *Studienbuch Linguistik*. Tübingen.
10. Osthus, Dietmar (2000): *Metaphern im Sprachvergleich: eine kontrastive Studie zur Nahrungsmetaphorik im Französischen und Deutsch*. Frankfurt am Main, Berlin u.a.
11. Richards, Ivor Armstrong (1996): „Die Metapher". In: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: 31-52.
12. Schwarz, Monika (1996): *Einführung in die kognitive Linguistik*. Tübingen.
13. Weinrich, Harald (1976): *Sprache in Texten*. Stuttgart.
14. Wittgenstein, Ludwig (1971): *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main.
15. Zill, Rüdiger (1992): „Vom Bildnis zum Modell – Formen ikonischen Denkens". In: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie* 2/92: 71-80.

VALENȚE ALE IMAGINARULUI ARHETIPAL ÎN DISCURSUL POETIC BACOVIAN. RECONFIGURĂRI ALE MODELULUI SIMBOLIST

Nicoleta IFRIM
Universitatea „Dunărea de Jos" Galați

Abstract: Bacovia's poetry displays the image of regression due to 'the covertly-embeded facet' of the poetic ego, whose actions determine the death of universe by means of the androgynous persona. From this point of view, the major hypostasis of the poetic ego undertakes a symbolic quest of his own lyrical identity which goes deeper and deeper up to ,the lead love', the ultimate point of this journey. Thus, the ego becomes the poetic Otherness which poetically projects existential tourments and death.

Imaginarul poetic bacovian se circumscrie arhetipalității dialectice a **căderii**, în care componentele imagiste bacoviene se integrează organic mişcării de disoluție, degradare şi descompunere exercitate constant asupra macro şi microcosmosului bacovian. Premisa de bază a demersului nostru critic este ideea că poeziile se convertesc în tablouri ale *căderii din afară* şi ale *căderii lăuntrice*, imagini ale unui univers terorizat de spectrul morții. În acest sens, criticul V.Fanache constată prezența unei feminități individualizate, a cărei discursivitate se structurează în trei etape lirice. Prima aparține unui eu, a cărui dominantă constă în "voința de a trăi, sau mai bine, de a nu muri" [V.Fanache, 118], care potențează accente alienante, salvarea cuplului înscriindu-se ca fapt fundamental al existenței. În această ipostază primă, singur, îndrăgostitul, ca simbol al ieşirii din sine în căutarea identității cu celălalt, este "un damnat înghițit de pustiu" [V.Fanache, 120]. A doua treaptă spre disoluție a discursului bacovian atestă anularea voinței existențiale sub agresivitatea universului în deconstrucție. Conştiința nonapartenenței dezvoltă o psihologie a cuplului orientată spre resemnare şi neutralitate volitivă, exemplul cel mai elocvent al celei de-a doua trepte a discursivității feminine fiind ilustrat de poema *Nevroză,* care oferă imaginea unei astfel de „iubiri paralizate de spectrul unui doliu irevocabil": „Neliniştea erotică vine din frica de iminența unui doliu care deja a avut loc, de la originea amorului. Ar trebui ca cineva să-mi poată spune: Nu mai fi neliniştit, iubirea voastră e deja pierdută" [V.Fanache, 125]. Ultima etapă ilustrează destrămarea perechii, semnele *căderii* spre neant egalizându-se în amorfismul plumbului. Centrul imaginar al orientării imaginarului din această categorie este "amorul meu de plumb" (un veritabil termen sinonim cu *"amorul meu defunct"*), iar existența erotică se neuralizează în amorfismul mineral. Urmărind etapizarea discursului erotic propus de către V.Fanache, putem contura o tipologizare a eului bacovian în trei niveluri de existență, regăsibile recurent la toate nivelurile imaginarului poetic. Într-un prim nivel ontologic, eul rătăcitor prin exteriorul sinistru vede în imaginea femeii şi a casei locuite de ea salvarea spiritului său agitat, astfel încât viziunea urmează o grupare în *vârsta chtoniană a eului* său. Spațiul iubitei semnifică unicul refugiu şi depăşirea circumstanțelor macabre: "În casa iubitei de-ajung, / Eu zgudui fereastra nervos / S-o chem ca să vadă cum plouă / Frunzişul în târgul ploios". (*Spre toamnă*) "Deschide, dă drumu adorată / Cu crengi şi foi uscate am venit; / În târg o fată tristă a murit, / Şi-au

dus-o pe ploaie, şi-au îngropat-o / Dă drumu, e toamnă-n cetate" (*Note de toamnă*). Opresivă şi în acelaşi timp contaminantă, lumea exterioară impune retragerea într-un interior protejat, în casa iubitei, dar un spaţiu care se profilează ca aşteptare şi potenţialitate a gestului protector, nicidecum o spaţialitate realizată. Al doilea nivel de fiinţare a femininului transfigurează metamorfozele cuplului într-o succesiune a scenelor interiorităţii, unde, aflaţi împreună, îndrăgostiţii bacovieni resimt tragic nonapartenenţa şi intruzia neantului. Un al treilea nivel ontologic este particularizat de absenţa femininului, înfăţişându-l pe îndrăgostitul bacovian rămas singur, actualizând nivelul poetic al autoironiei şi al proiectării într-un Celălalt ironic :"Dar fără ea, ce suvenir / Spre gânduri triste mă îndeamnă" (*Şi toate*). Cele trei niveluri de existenţă ale femininului se înscriu în *dialectica unei căderi*, ce ilustrează regresiunea cuplului bacovian în thanatic. Perechea se regăseşte în suferinţă, în uniunea lui prin moarte, iar comuniunea erotică semnifică descoperirea celuilalt, dar totdeauna revelarea în destrămarea fiinţei iubite a propriei destrămări. Pornind de la schema critică bachelardiană, o astfel de inventariere triunitară descoperă în universul bacovian o reverie a materiei, a elementarului în particular, analizând funcţionalitatea lui în cadrul discursivităţii bacoviene. Astfel, imaginarul bacovian utilizează în structura lirică procedeul *însuşirii* în sensul *transformării creative*, operaţie ce determină deconstrucţia întregului spaţiu bacovian: eul utilizează instrumentarul arhetipal al viziunii poetice pentru a provoca disoluţia perspectivei existenţiale, acţionând deci complementar la expansiunea thanatică. Fiinţa nu mai este un sprijin sau un univers compensatoriu ce ar putea atenua nihilomelancolia poetică, ci devine factor intrinsec al disoluţiei universale: viaţa elementelor domină inconştientul poetic, prin sinonimiile sale existenţiale, dictând astfel proteismul universal. Dar este vorba de o reflectare negativă a acestor categorii, conştiinţa poetică rezonând mai ales la negativitatea existenţială, circumstanţială la toate nivelele imaginarului. Simbol al nonexistenţei, acumulând toate sensurile negativităţii ontologice, neantul-plumb, un spaţiu în expansiune, se insinuează treptat în interiorul universului bacovian, mai ales prefigurat de diferitele ipostazieri ale viziunii dominante thanatice, de altfel circumscrise dialecticii căderii în moarte. Simbol izomorf vârstelor căderii eului (materiei intrate în vârtejul degradării ce coasociază imaginile pământului mineralizat, apei stihinice, aerului mortifer şi calorismului apocaliptic), plumbul simbolizează în poetica bacoviană un cumul de forme involutive, circumscrise abisalităţii regresive, indiferent de actualizarea sintagmatică: „amor de plumb", „plumb de iarnă", „plumb de toamnă" etc.

Exilul interior bacovian, respingând orice transcendenţă conceptualizată, încorporând dramatismul elementelor pe care le adoptă drept model metaforic, emană dintr-o demonie a individualizării elementarităţii în sensul regresivităţii acestuia. La Bacovia, individualizarea acţionează asupra aerului, negându-i calitatea de verticalitate, transformându-l, de fapt, în ipostaziere a *psihismului descensional*. Aerul bacovian nu mai potenţează veleităţi cathartice elementare (claritate, luminozitate), ci este utilizat apocaliptic de imaginarul thanatic în tentativa sa de deconstrucţie poetică. În acest sens, Adriana Mitescu descoperă în spaţiul poetic motivul predominant al prăbuşirii, afirmând că „Poezia bacoviană este o singură poezie care încheagă în fragmente o singură metaforă psihologică şi anume metafora fundamentală a căderii" [Mitescu, p. 13]. În mod similar, Ion Simuţ notează: „Surparea lumii însoţită de pierderea propriei identităţi situează viziunea filozofică a lui

Cioran şi pe cea poetică a lui Bacovia la locul de intersecţie a două suferinţe: una a poetului care aude <<materia plângând>>, alta a filozofului care aude <<şiroindu-i lacrimi prin vene>>" [*Apud* Opriş, p.11]

Se poate constata că metaforele căderii posedă la Bacovia un realism psihologic indiscutabil. Ele dezvoltă o impresie psihică ce marchează inconştientul poetic: teama de a cădea este o teamă primitivă, care exilează individul în propria interioritate, tocmai din dorinţa de a-şi asigura securitatea. Dar, tocmai acest gest al recluziunii metamorfozează imaginarul bacovian într-un plurimorfism al instanţelor căderii. În legătură cu această idee, Gaston Bachelard dezvoltă o teorie a dublei personalităţi umane: personalitatea onirică şi cea raţională care diferenţiază profund existenţa diurnă de cea nocturnă: „Probabil că o altă personalitate, distinctă, cade când noi dormim, o personalitate care are deja experienţa acelei căderi, care are de fapt o amintire despre întâmplări trăite de o rasă din trecut. Amintirea rasială cea mai comună pe care o avem este visul căderii în spaţiu" [Bachelard, p.94]. Eul bacovian, coexistând regimului nocturn al existenţei, poartă imanenţa acestei căderi, generând simultan şi percepţia abisalităţii, dar într-o manieră neutrală ca dat ontologic implacabil.

În imaginarul poetic, ipostaza fiinţei se subsumează unui adevăr paradigmatic: lumea este *cădere*. Alunecarea, curgerea, pierderea de sine în exilare mută, ori în nebunia asumată, toate sunt feţele metaforice ale aceleiaşi căderi, active pretutindeni, ca şi cum ar fi vorba de un numitor simbolizant comun al limbajului: tot ceea ce se verbalizează poetic este exil în şi prin discurs. Este o „cădere vie", spune Bachelard: este necesar ca „poetul să ştie să comunice diferenţiala căderii vii , adică schimbarea însăşi a substanţei care cade şi care, căzând, în clipa însăşi a căderii sale, devine mai apăsătoare, mai grea, mai eronată" [Bachelard, p.96].

La rândul său, elementarul hidric transcrie un acelaşi pelerinaj al exilului interior bacovian. Prima observaţie care se impune, înainte de a intra în materia propriu-zisă a analizei acvatice, este că Bacovia creează un spaţiu poetic dominat de apele mortifere încât „Congenital, Bacovia este un nordic, fascinat de fecioare pale şi de copleşitoare ninsori, de celeste melodii şi de idile hieratice, denunţând târgul intrat în putrefacţie autumnală şi înecat în demenţiale ape drept numai faţa imperfectă, grotescă a marelui tărâm septentrional." [Grigurcu, p.198]. Poezia lui Bacovia oferă imaginea exilării diluviene, a potopului care finalizează mortifer recluziunea eului, şi nu cea a vitalizării materiei sub influenţa acvatică, aşa cum apreciase Lovinescu: „Expresia celei mai elementare stări sufleteşti, e poezia cinesteziei mobile, ce nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raţionalizează, cinestezie profund animalică, secreţiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede: cinestezie diferenţiată de natura putredă de toamnă, de ploi şi de zăpadă, cu care se contopeşte (...) în ea salutăm, poate, întâia licărire de conştiinţă a materiei ce se însufleţeşte" [Lovinescu, p.226]. Astfel, la Bacovia „Celula vie nu-i altceva decât o aventură, o erezie a mineralului lichid, o negaţie pasageră, intermediară a acestuia. Viaţa apare ca o penibilă evaziune din neant, ca o excrescenţă de celule dureroase ce au luat forma fiinţelor. O conştiinţă tragică luminează acest eşec" [Dimitriu, p.130].

Dar aşa-numitul primitivism, regresiunea poeziei bacoviene spre vârstele dintâi, reconstituirea acelui ocean primordial din care se naşte materia sunt ipostaze, reprezentări iluzorii, poezia lui Bacovia concentrându-se asupra celuilalt

pol temporal, asupra încheierii ciclului cosmic, când materia se pulverizează, revenind la stihiile oceanului mortifer: apa nu este deci spațiul genezei, ci acel „neant substanțial" de care vorbea Bachelard. E vorba deci de acea regresiune ce precedă un nou ciclu, implicit realitatea primară. Ovidiu Papadima afirma în acest sens: „Întreaga atmosferă (...) în care se manifestă chipul lent al poeziei bacoviene, urmărirea lucidă a unui inevitabil scoborâş sfârşit, îi sugerează o idee de a curma suferința prin anticiparea vastă a unui final care nu va întârzia: moartea, dispariția în anonimatul inert al materiei, fantoma unui gând ce rătăceşte obsedant în poezia lui Bacovia" [Papadima, p.52]. Metaforele universului acvatic se situează după semnificația lor intrinsecă într-o ordine descendentă, undeva spre capătul duratei şi într-un spațiu rece, cadru spațio-temporal propriu exilului disolutiv. Ele se constituie, mai întâi, într-o imagine generală a diluviului, din simbol al fecundității convertindu-se într-unul al potopului distructiv, printr-un proces de involuție. Devenite oglinzi ale închiderii eului, întinderile spațiale sunt nişte reflectări ale morții ființei, întrucât ele provin din lacrimile cosmice, mereu în cădere, care sunt, de fapt, izomorfe apei disolutive. Examinând proza *Pământ de sânge* a lui Edgar Poe, Gaston Bachelard constată calitatea negativă pe care o are motivul hidric. Apa primeşte aici „coloratura de pedeapsă universală, coloratura lacrimilor... Apa din orice loc şi din orice mlaştină apare ca apă mamă a tristeții umane, ca materie a melancoliei. Nu e vorba de o impresie vagă şi generală; este vorba de o participare concretă. Poetul nu mai visează imagini, el ţinteşte substanța. Grelele lacrimi aduc în lume un sens uman, o viaţă umană, o materie umană" [Bachelard, p.89-90]. Din acest punct de vedere, eul bacovian exilat în propria interioritate „are destinul apei care curge. Apa este, în adevăr, un element tranzitoriu. Ea este metamorfoza ontologică esențială între foc şi pământ. Ființa sortită apei este o ființă în vertij. Ea moare în fiecare minut, fără încetare ceva din substanța sa se prăbuşeşte. Moartea cotidiană nu este moartea exuberantă a focului care străpunge cerul cu săgețile sale; moartea cotidiană este moartea apei, ea sfârşeşte mereu prin moartea sa orizontală" [Bachelard, p.91].

În cadrul ultimului nivel de semnificație al reveriei elementarității exilului, eul bacovian conotează obsesiv extincția sinelui, încadrându-l generic în *vârsta chtoniană* a exilului său: acum dialectica recurentă a căderii în nonexistență ia forma actualizatoare a unor *simboluri claustromorfe* care vizează în mod simultan atât exteriorul, cât şi interiorul spațialității. Elementul chtonic generează principial simbolismul intimității, al reîntoarcerii la sânul său matern, operând şi o transmutare a sexelor – principiul masculin al voinței devine feminin, un adăpost al repaosului. Dacă descinderea, cum precizează Bachelard, presupune un exil ca spațiu protector, sugerând arhetipal o actualizare a ființei materne, eul bacovian tinde a substitui senzația de protecție cu cea de nesiguranță în poemele în care elementul chtonian potențează ambivalent siguranța maternă cu teroarea extincției prin claustrare. Pătrundem astfel în *regimul nocturn al imaginii*, termenul lui Durand semnificând acceptarea legilor caducității: „Antidotul timpului nu va mai fi căutat la nivelul suprauman al transcendenței şi al purității esențelor, ci în liniştitoarea şi calma intimitate a substanțelor" [Durand, p.207]. Această visare regresivă a teluricului ca element se asociază în poetica bacoviană cu necrofilia, căci mormântul dominat de viziunea macabră a disoluției eului devine pentru Bacovia o anihilare simbolică sub paradigma exilului. Iminenta moarte a ființei, obsesie necrofilă dominantă la Ba-

covia, transformă imaginarul bacovian într-un catharsis al mineralului, astfel încât metafora exilului este autochtoniată în simboluri ale spațiilor închise.

Exteriorul, ca spațiu claustrant al eului, ia aspectul de labirint, iar perspectiva citadină acumulează câteva repere spațiale: piața, târgul, strada, parcul, periferia şi cimitirul. Spațiul exterior, indiferent de configurația lui, provoacă neliniştea erotică, dezolarea şi apare scindat, dilematic, amestecat, în care formele tipice şi-au pierdut individualitatea, iubirea însăşi stând sub semnul marginalului şi al tranzitoriului. *Pustiul* şi *golul* sunt cele două metafore folosite de Bacovia pentru a desemna vidul exilului din spațiul citadin. Sub toate ipostazele, specifice existenței sunt căderea în gol şi pierderea în pustiul exilant sau chiar readucerea eului într-o casă-cavou, lipsită de viață şi iubire. Relația conştiință-lume cu sugerarea similitudinii de destin îşi află la Bacovia un mod de tratare asemănător cu al lui Mallarmé. La poetul francez, după cum remarcă Hugo Friedrich, „conştiința de sine sau dialogul interior sfârşeşte printr-o identificare cu lumea exterioară. Peisaj şi conştiință nu diferă decât prin aceea că unul îl exprimă pe celălalt. Grație peisajului, conştiința se recunoaşte" [Friedrich, p.109]. Dar, exilul spațial bacovian transformă radical oraşul şi metamorfozele citadinului într-un topos al claustrării absolute, o virtuală incintă mortiferă, expresie a iremediabilei căderi în amorfismul interiorității, asumându-şi, în acelaşi timp, şi calitate de *axis mundi* a citadinismului mortifer. În acest context de idei, exilul interior bacovian acutizează senzația izolării simboliste, până la extreme, congurând, conform pelerinajului mortifer al elementarității, un traseu regresiv al căderii, o simbolică recluziune progresivă spre cavernele interiorității şi depăşind astfel autoritatea modelului simbolist.

Referințe bibliografice

1. Bachelard, Gaston, *Apa și visele,* București, Ed. Univers, 1999.
2. Bachelard, Gaston*, Pământul și reveriile odihnei*, București, Ed. Univers, 1999.
3. Dimitriu, Daniel, *Bacovia*, Iași, Ed. Junimea, 1981.
4. Durand, Gilbert*, Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2000.
5. Fanache, V., *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, Cluj, Ed. Dacia, 1994.
6. Friedrich, Hugo, *Structurile liricii moderne*, București, Editura pentru literatură universală, 1969.
7. Grigurcu, Gheorghe, *Bacovia, un antisentimental*, București, Ed. Albatros, 1974.
8. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, București, Ed. Minerva, 1973.
9. Mitescu, Adriana, *Imagini și materie poetică bacoviană*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2/1972.
10. Opriș, Tudor, *Actualitatea lui Bacovia*, Prefață la *George Bacovia. Poezii*, ed. a II-a, București, Ed. Rai, 1999.
11. Papadima, Ovidiu, *G. Bacovia (simple note)*, în *Convorbiri literare*, nr. 6/1934.
12. Paz, Octavio, *Dubla flacără. Dragoste și erotism*, București, Ed. Humanitas, 1998.

NONSENSE IN POETRY AND PROSE

Natalia URSUL
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Vocabularul unei limbi este cel mai deschis și flexibil nivel al unui sistem lingvistic; el este în dezvoltare permanentă și se îmbogățește cu cuvinte noi. Desigur, pentru aceasta se folosește, în primul rînd, material de construcție existent deja în limbă. Limbajul literaturii artistice reflectă dezvoltatea generală a limbii, dar dorința de a găsi metode de vorbire a unei imagini individuale duce la apariția stilurilor de autor noi, individuale: ocazionale, cuvinte nonsens, contaminări (sau cuvinte hibrizi), care prezintă cuvinte formate din materialul de bază al limbii care încă nu au intrat în limbă. Cu toate că astfel de cuvinte sunt folosite numai într-un anumit context, pot fi numite cuvinte cu sens deplin, pentru că ele întruchipează o povară grea emoțională și sunt după sens mai bogate decît cuvintele de uz comun.

Language is very sensible to every change in the social and everyday life of people. The appearance of different innovative elements and lexical units is the result of these changes.

Innovative elements appear because of the author's intention. The main objective of appearance of the innovative lexical units is to represent the author's attitude towards certain objects, actions or situations. These lexical units attract the maximum reader's attention.

Thus, we can speak about nonsense.

Nonsense – words or language with little or no meaning and perhaps an absurd or trivial quality [Tom McArthur, p.703].

As Samuel Butler wrote:

"For learned Nonsense has a deeper sound,

Than easy Sense, and goes for more profound".

He may have been poking fun at the circumlocutions of academic writing, but there is another point to take Samuel Butler as he wrote, "For learned Nonsense has a deeper sound, than easy these words" [Fromkin, p. 76].

The form *non-sense* is occasionally used as a neutral antonym of sense: 'it is a parody of sense, non-sense is not vacuity of sense, it is a parody of sense and that is the sense of it' [Tom McArthur, p. 703].

What is nonsense, and why do we even have it?

Essentially **nonsense** in English has the same sentence structure, punctuation and sound combinations as real English, even if every single word is meaningless. It is interesting that, when we read nonsense we often try to assign meaningful categories to the words – this one is a noun, that one's a verb, and another is an adjective - even if we can't know what they mean. Maybe this urge has to do with the way we learn new vocabulary by identifying its function within the sentence and using its context to determine what it means. And notice how most nonsense can be read aloud because we know how to pronounce the words, even though we don't know what they mean. All the sounds are English sounds (or whatever language the verse is written in).

While speaking about nonsense, we can distinguish nonsense words or occasionalisms, blend words and literary (verse) nonsense.

a) Blends

A **blend** is a word or morpheme which fuses two or more words or parts of words, or *splinters* as Valerie Adams calls them, to give a combined meaning [Longman Dictionary of Contemporary English, p. 91].

For instance, the word *smog* is a blend because it is formed by the combination of the splinters *sm-* and *-og* , which are parts of the morphemes *smoke* and *fog*. In particular, the first word represented in blends to be higher in frequency, contains fewer syllables, and denotes more prototypical category members than the second word. Blends are also known as fusions or portmanteaux words [Adams, p.142].

The last term is due to Lewis Carroll, the author of *Alice in Wonderland*. He made a special technique of using blends coined by himself, such as *mymsy* (i.e. *miserable+flimsy*), *galumph* (*gallop+triumph*), *chotly* (*chuckle+snort)*. Humpty Dumpty (the hero from *Alice through the Looking Glass*) explains these words to Alice: "You see it's like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word" [Lewis Carroll, p. 86].

The process of formation is also called **telescoping** because the words seem to slide into one another like sections of a telescope [Arnold, p. 141].

Valerie Adams lists three types of blends:

1. Type 1. The first type of blends consists of words that cannot be analysed into constituents, but that contain elements which may remind us of other words similar to them.

The word *squirl*, for instance, reminds us of the words *squiggle* and *squirm*, or *swirl, twirl*, and *whirl*. In this case, it is very interesting to notice how these words have a similar meaning and a similar form, as if the idea of "turning" were condensed in the splinters *-irl* or *squi-*. Of course, these splinters are not morphemes because they have no meaning in the language when found in isolation. However, it cannot be denied that these splinters appear in a group of words, all of which carry a similar meaning.

Another example is found in the following joke taken from *Reader's Digest*:

"Happy New Year!

We jingle the bells in December and juggle the bills in January."

In this case, an idea of movement is expressed by *-gle* , and the author makes use of the similarity of form and meaning in *jingle* and *juggle* for a comic purpose. Movement may also be expressed by *j-* (or phoneme [dz] as suggested in the words *jerk, jet, jiggle, jitney, jitterbug, jitters, jive, jog, joggle, jolt, jostle,journey, jump* , and others).

The same thing happens, for instance, in the words *smoke, smog, smother, smolder* (or *smoulder*), and *smudge* . Isn't it rather evident that the form *sm(o)* carries the same meaning in all these words?

In fact, with the use of a good dictionary, it is possible to trace a vast number of groups of words which contain such discernible parts of morphemes, which are called ***phonoasthemes*** by Valerie Adams. These elements most certainly deserve additional research and study since very little is known about the origins and the reasons for the use of the phonoasthemes. Some cases may involve a diachronic

analysis of the language. Nevertheless, explanations for the use of phonoasthemes must still be developed on the grounds of the present form of the language. As a matter of fact, blends formed by phonoasthemes constitute a modern process of word formation. New words are usually formed following the similarities of form and meaning they have with other words already existent in the language.

2. **Type 2.** The second type of blends according to Valerie Adams' classification consists of words seen as contracted forms of compounds; that is, "words in which one element is fragmentary when compared with its corresponding uncompound word form."

This second type of blends is very common in the 20th century. (Very few cases are found in earlier periods.) The words thus formed constitute neologisms *consciously* formed, and the reader is often aware of the elements that are combined in their formation. Besides, these blends are coined for different purposes to suppress the necessities of the language to name new elements or products that are created.

3. **Type 3.** The third case consists of the addition of specific suffixes to a word, thus forming groups of word resemblance. In the word *folknik*, for example, the suffix –*nik* is added to the word *folk* in a way that it reminds us of the word beatnik (it's an Americanism, formed from the verb 'beat' and the Russian suffix '-nik', coined by the representative of 'bitnik's author' Jack Cheruack).

So, once in a while we hear or read a word that just isn't right. Often they are concocted from normal words by means of prefixes and/or suffixes not normally used with that particular root word. Or, they are parts of two or more words glued together to represent the mixture of ideas from the original words. However, it is important to mention that some of these words and structures have highly idiomatic meanings and they are not registered in dictionaries, some of them are less idiomatic and we can easily figure out the meaning.

b) Occasionalisms

The notion of '**occasionalisms**' is connected with the frequency of its usage. Such words are usually referred to as '*occasional*' or '*nonce-words*'. Most of them do not live long. They are not meant to live long. They are coined for use at the moment of speech, and therefore processes a peculiar property – that of temporarity. The given word or meaning holds only in the given context and is meant only to 'serve the occasion'. The terms 'occasional words' and 'nonce words' are interchangeable, however the full meaning of this notion can be understood while regarding upon them simultaneously. 'Occasionalism' points out the short existence, and 'nonsense' shows the property of absurdity.

Consequently, **<u>nonsense (or occasional) words</u>** are words that don't mean anything, or have a meaning that is absurd. But it is the meaninglessness and absurdity that actually do give these words a kind of meaning, as we'll see. Nonsense words are often formed in the same way as real words in the language that is being used. So in an English folk song, you'll find nonsense words that *sound* like English, but aren't. A good example is the word (or words) "fee-fi-fo-fum" in "Jack and the Beanstalk"; although these sounds are meaningless in English, they are formed from combinations of sounds that do exist in English. Nonsense in English has the same sentence structure and punctuation and sound combinations as real English, even if every single word is meaningless. Maybe in this way we learn new

vocabulary by identifying its function within the sentence and using its context to determine what it means. All the sounds are English sounds.

c) Limericks or Nonsense Verse

Nonsense verse represent light verse on improbable or fantastic subjects. The humour is usually emphasized by rare words, occasional/nonsense words, and unexpected juxtapositions. Often intended for children, such verse also appeals to an adult sense of the ridiculous or whimsical. In English, the XIX c. writers Edward Lear and Lewis Carroll are its best known exponents.

However, nonsensical refrains are common in the traditional ballad and folk-song. Folk songs and poetry often have entire nonsense lines, repeated in each stanza. Frequently this is a kind of chorus, and provides a line that a listening audience can join in with. There's no reason why such a line needs to be nonsense, of course, and many folk songs do have actual words and sentences instead. Perhaps lines like this were originally lines that made sense, but over the years they became nonsense, in the same way that happens when you play "Telephone" with a large number of people. Or maybe they are simple filler lines, chosen for their sound where a meaningful line might distract from the plot (as folk songs are often narrative poems). Let us take this stanza from "The Three Ravens," for example:

There were three ra'ens sat on a tree,
Down a down, hey down, hey down,
They were as black as black might be,
With a down.
The one of them said to his mate,
Where shall we our breakfast take?
With a down, derry, derry, derry down, down

Although "down" is a real word, it is nonsense in this context.

Another example of this kind of space-filler nonsense can be found in nursery rhymes. Here's "Hey Diddle Diddle" (even the title is nonsense):

Hey diddle diddle, the cat and the fiddle
The cow jumped over the moon.
The little dog laughed to see such sport,
And the dish ran away with the spoon.

This rhyme also fits in with other kinds of nonsense verse, where the meaning of the sentences is absurd even though we can understand them.

Successful nonsense verse must respect the structure and syntax of a language; comic occasionalisms need to be rooted in the familiar. And this way nonsense verse has more apparent meaning than nonsense words. Thus, in the opening lines of Carrolls's "Jabberwocky":

Twas brilling, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe.

The reader can deduce that *toves* and *wabe* must be nouns, *slithy* an adjective and *gyre* and *gimble* verbs.

Nonsense verse uses plenty of real words, and may not have any made-up words at all. The nonsense in nonsense verse comes from the absurdity of the characters and situations it presents. Carroll's poem *The Hunting of the Snark* developed from a single line ("For the Snark was a Boojum, you see") that occurred to him while out walking one day in 1874. Whenever asked if the poem had allegorical,

satirical, or other significance, he would answer, "I don't know". In the poem, Carroll is imprecise about the nature of Snark, and a dangerous kind at that:

'It's a Snark!' was the sound that first came to their ears,
And seemed almost too good to be true.
Then followed a torrent of laughter and cheers:
Then the ominous words 'It's a Boo--'
Then silence. Some fancied they heard in the air
A weary and wandering sigh
That sounded like '--jum!' but the others declare
It was only a breeze that went by.
They hunted till darkness came on, but they found
Not a button, or feather, or mark,
By which they could tell that they stood on the ground
Where the Baker had met with the Snark.

What does it really mean? Parts of it are quite intelligible -– we can understand that people are out hunting for something called a "Snark," and we can figure out that one of them vanishes.

But what is a Snark? That is the real fun of this kind of verse -– it almost makes sense, but in the end there are things we can't know because they are nonsense.

d) **Entirely Nonsense Prose**

Sometimes nonsense can take on more meaning than just some nice sounds to take up space between lines. Often, however, nonsense appears to be spontaneous and a matter of whimsy: for example, in 1862 the painter and poet Edward Lear wrote the following to his friend Evelyn Baring:

Thrippsy pillivinx,

Inky tinky pobblebockle abblesquabs? –- Flosky! Beebul trimble flosky! –- Okul scratchabibblebongibo, viddle squibble tog-a-tog, ferrymoyassity amsky flamsky ramsky damsky crocklefether squiggs,

Flinkywisty pomm,

Slushypipp

Why would a sensible man in his 50s write such a ridiculous letter? (Assuming a man best known for his nonsense verse can be called sensible). Jean-Jacques Lecercle, a French linguist, spent considerable time pondering this question, drawing attention to this letter in *The Violence of Language (1990)*. First, he considered the letter to be an incomprehensible hoax. He concluded that the letter –- which is carefully written in *English* nonsense (meaning it seems to have English sentence structure and punctuation, though without meaning) –- is a satire, and it is not entirely chaotic. The words are clear-cut, some look credible, and here and there a bit of 'sense' creeps in (except that it may not be safe to assume that *ink, scratch,* and *tog,* or *–le* and *–y* are doing their usual jobs). Questions, exclamations, and statements also present themselves clearly, and so it is 'only' at the level of meaning that the system breaks down [Tom McArthur, p. 706].

Lecercle speculates that Lear was commenting on the artificiality of polite social letters, which are meaningful in the sense that one can understand them, but really don't mean much to either the writer or the recipient; they are merely a social formality. A nonsense letter, Lear seems to say, carries exactly the same meaning.

There are cases when an abstract contains real words but there is no meaning in it. For example, *"Colorless green ideas sleep furiously"* is a sentence composed by Noam Chomsky in 1957 as an example of a sentence whose grammar is correct but whose meaning is nonsensical. It was used to show inadequacy of then-popular probabilistic models of grammar, and the need for more structure models. The full passage says:

1.Colorless green ideas sleep furiously.

2. Furiously sleep ideas green colorless.

It is fair to assume that neither sentence (1) nor (2) (nor indeed any part of these sentences) had ever occurred in an English discourse. Hence, in any statistical model for grammaticalness, these sentences will be ruled out on identical grounds as equally 'remote' from English. Yet (1), though nonsensical, is grammatical, while (2) is not [Chomsky, p.15].

Nonsense is difficult for understanding and twice difficult for translation. Glynn Foster wrote about nonsense words: "Now that is where problems appear, all those are weird names, and if you ask me, I do not know how to translate most of them, which for me seems to be a clue: really bad names. For me applets are "always running things that provide some info or make some tasks easier". That or applet (without translation when I am speaking non English) if I do not want to waste time.

Okay...some of those names were a little silly....but I don't see much of a reason if they don't translate...I mean, there are plenty of made up terms everywhere and they aren't translated".

The terminology should be picked so that it translates well - because there is already too much invented nonsense techno-babble.

There are plenty of other reasons why terminology should be picked so that it translates easily. Invented nonsense words like "Gizmo", "Yokeys", "Thingameybobs", "Whizlets" and "Evilets" are particulary bad examples. The reason is that they simply are nonsense words that give no information about what they are in themselves. They are thus hard to understand as terminology even by English users, and the situation just gets worse when exporting the terminology to another language.

You simply can't translate nonsense to another language (what is the correct translation?), and replacing it with a "native" nonsense word is out of the question - people will have a really hard time trying to realize that native nonsense word A and nonsense word Z in English are related at all, and that they are really the same thing. Especially as documentation usually is non-existent.

Importing "as it is" is usually broken. The words use English spelling and break other languages' spelling and pronunciation rules. Also, some languages use concatenation of the word and other endings in the definite form, in plural form, and lots of other grammatical forms. It will often be 'really' weird trying to use the word and apply the language's grammar.

Trying to translate the spelling is often also hard. Most of the words above would simply not be recognizable to transliterate them into Russian or any other language. Then you're back to the previous problem - not recognizable.

"Miniapp" is a totally different thing - it's easily recognizable as composed of "mini" and "application", and both of those are common words that are a no-brainer

to translate. Also, the reverse recognition is true, which is equally important - it allows native language users that may have been exposed to the English word previously to easily understand what's talked about.

However, the examination of nonsense words is very interesting. It is important to stress out that the effect of nonsense is often caused by an excess of meaning, rather than a lack of it. Though nonsense words can cause problems even to experienced translators or interpreters.

Bibliography

1. Adams, V. *Introduction into English Worformation*. Lonon: London School of Publishing, 1983.
2. Arnold, I. *The English Word*. Moskva, Nauka, 1986.
3. Chomsky, N. *Syntactic Structures.* The Hague/Paris: Mouton, 1957.
4. Davidson, D. and Harman, G. *Semantics of Natural Languages*, Dordrecht, the Netherlands: Reidel, 1972.
5. Fromkin, V. *English Grammar*. London: Blackwell, 1999.
6. Hansen, E., Neilsen, H. *Irregularities in Modern English.* Odense: Odense University Press, 1986.
7. Zrajevskaya, L.M. *Difficulties of Translation from English into Russian*. Moscow: Moscow Publishing House, 1972.
8. *The Oxford Companion to the English Language*, Editor Tom McArthur. Oxford New York: Oxford University Press, 1992.
9. *Longman Dictionary of Contemporary English*. Harlow, Essex: Longman Group Ltd, 1995.
10. Антрушина, Г.Б., Морозова Н.Н. *English Lexicology*. Москва: Издательскиé дом «Дрофа», 1999.
11. http://www.literature.org/authors/carroll-lewis/the-hunting-of-the-snark/chapter-01.html
12. http://members.tripod.com/poetry_pearls/Poets/Carrol.htm

ÎNTRE EVADAREA DIN ARHETIP ŞI REDESCOPERIREA CONŞTIINȚEI UMANE (FĂNUŞ NEAGU: STUDIU DE CAZ)

Aliona VICOL
Dragoş VICOL
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

O evadare din arhetip în „infern" – iată traseul care este decodificat critic, pe verticală şi orizontală, în creația prozatorului Fănuş Neagu. Acest veritabil „salt de calitate în expresie" (după Marin Preda, va marca indubitabil o netă evoluție a tehnicilor narative de construcție, a „maturizării" subiectelor şi frazării metaforice şi, cel mai important, a sondării, dincolo de abisul psihologic, a conştiinței umane redescoperite.

Simptomatică şi aderentă la „fluxul" epic al primelor narațiuni fănuşiene este povestirea *Olelie*, care surprinde o civilizație „retardată", profund balcanică, combătută cu vehemență de ideologii literari ai timpului. În loc să urbanizeze mediul rural al Brăilei, să-l industrializeze şi să-l aducă în „stare de grație", după cum solicitau cu insistență noile canoane literare (practicate cu zel de proza timpului), Fănuş Neagu prezintă un „spațiu încremenit", ferit de transformările care puteau lesne corupe sufletul, fapt ce nu presupune aducerea în prim-plan a unor peisaje edenice, mioritice şi trăirea molcomă a unei „vieți la țară" în spiritul lui Duiliu Zamfirescu. Autorul ripostează împotriva vremelniciei altfel: conferă scrierii sale un „ruralism" efervescent, clocotitor, marcat de ritualuri şi ceremoniale aulice reactualizate, reclădite astfel, încât să se poată observa neta superioritate față de normele de conduită prescrise totalitarist. Eroii fănuşieni nici măcar nu luptă contra interdicțiilor, pentru ei nu există „tabu"-uri existențiale, stavilele artificiale cad de la sine, fiind ridicate strâmb şi neavând „vigoare înăuntru".

În povestirea Olelie, tot satul prinde contur, se adună în jurul unei mari sărbători ortodoxe „Lăsata secului", considerată, în acele timpuri de către ideologia vremii, o erezie. Autoritățile nu pot însă, nicidecum, contracara tradițiile desfăşurate cu acest prilej, participând şi ele, ce-i drept în ascuns, la întregul „protocol" religios. Hotărârea consiliului comunal (de fapt, un comitet provizoriu sătesc, căci instaurarea puterii noi de către autoritățile județene eşuase lamentabil), de „a condamna obiceiurile barbare de „Lăsata secului", când se dau „câinii în jujău" şi se strigă „oleliile", amendând pe cel ce ține asemenea tradiții cu lei 25 (douăzeci şi cinci), iar banii adunați să fie vărsați pentru construirea căminului cultural cel nou ", nici măcar nu suscită indignare, căci, oricum, suma, şi aşa modică, va fi achitată anticipat „ca să nu le pună nimeni bețe în roate mai târziu". Eroii discută pe îndelete exclusiv „scenariul" sărbătorii, fiind preocupați doar de el şi de la canonul căruia nu se admite nici o abatere. De remarcat tipologia accentuată a personajelor fănuşiene care execută / respectă datina din veac cu convingerea unor slujitori din locaşurile de cult. Criticul literar Cornel Ungureanu reflectă această „stare de spirit", care nu prevestea nicidecum dispariția grabnică, forțată, a unei lumi şi a rânduielilor vechi, poate, „barbare" şi crude uneori, dar pitoreşti şi instituționalizate în codul existenței rustice. Tot ceea ce face /întreprinde umanitatea fănuşiană are la bază o solidă întemeiere etnologică. Teritoriul desfăşurării epice e individualizat de lumea neaoşă

din Suligatu (comuna unde are loc acţiunea din Olelie), care ilustrează viaţa rustică a Bărăganului, iar prin extindere, satul românesc (datorită puterii de convingere, ca şi Siliştea-Gumeşti a lui Marin Preda sau Horodişte a lui Ion Druţă). Fănuş Neagu nu transfigurează o realitate dată, ci creează una proprie. Lumea din Suligatu pare a fi desprinsă de pe alte tărâmuri, dar nu aureolate, ci implantată adânc într-un climat arid, aspru, ce se zbate zadarnic pentru readucerea „condiţiei de altă dată". Exegetul Dumitru Micu remarcă, în *Scurtă istorie a literaturii române,* că „eroii lui Fănuş Neagu au această particularitate comună că ard permanent sau mocnit, nu sunt niciodată sceptici, blazaţi. Orice gest al lor este o zvâcnire de pasiune, tot ce întreprind exprimă un neastâmpăr, o foame de viaţă insaţiabilă". Iar cercetătorul Ion Tiba găseşte, în studiul *Univers rural în romanul românesc*, că "oamenii respectă datinele, unele de provenienţă creştină, altele moştenite din timpuri păgâne. Ard crucea în prag să nu "intre boleşniţa în casă". Udă paparude (copile tinere) care joacă, pentru a aduce ploaie. Mănâncă iarna carne de porc şi, de Bobotează, plăcinte cu varză, când întreg ţinutul Dunării dinspre vărsare miroase a plăcintă cu varză".

Cele două ritualuri de Lăsata secului, darea câinilor în jujău şi olelia se intersectează, se suprapun la nivelul receptării morale, în pofida faptului că vizează două lumi distincte: cea animală şi cea umană. Prioritate i se acordă deconspirării „metehnelor" regnului animal, căci darea câinilor în jujău presupune nu atât pedepsirea, cât „reeducarea" patrupedelor domestice, care au fost, pe parcursul anului, leneşe, neascultătoate sau, mai grav, şi-au atacat stăpânii. Până de Lăsata secului nimeni nu avea dreptul să-şi „judece" câinii, ceremonialul trebuind să se desfăşoare public, într-un loc anume (maidanul din dosul morii), şi întrunite o serie de condiţii obligatorii: trecerea mâniei, iertarea animalului, aplicarea măsurilor de corecţie propriu-zise (darea în jujău) şi „reîmpăcarea" cu animalul considerat absolvit de orice vină. Procedeul în sine nu este lipsit de un real pericol (nu atât pentru câine, cât pentru om, care putea fi muşcat, rănit), de aceea erau antrenaţi cei mai curajoşi „executanţi" – Onică şi Dănilă Biş, întruchipări desăvârşite ale ţăranului neînfricat, ager, abil şi neînfrânt. La „spectacolul" de dare în jujău (adică „la brazdă"), consumat pe un ger şi un viscol năprasnic, nu avea dreptul să lipsească nimeni, inclusiv învăţătorii, preotul şi funcţionarii comunei (notarul, executorul funciar, recepţionerul, preceptorul etc.), căci împăcarea, reaşezarea lucrurilor în albia firească, originară, trebuia atinsă în prezenţa tuturor, fraternizând toată lumea.

Obiceiul „Oleliei" presupunea o şi mai meticuloasă desfăşurare, cu consecinţe grave pentru „inculpaţi", mai bine zis „inculpate". Flăcăii satului, în frunte cu un cămăraş, urcau cel mai înalt deal din sat, de unde localitatea se vedea ca în palmă. La ora stabilită, când se îngemănă ziua cu noaptea, toată suflarea satului ieşea pe la porţi, „lăsând deoparte mâncarea şi băutura de pe mese", pentru a asculta „recitalul" cetei flăcăilor. Acest recital, obligatoriu versificat, denotă, prin asprimea faptelor enunţate, forţa unor filipice, dar filipice „autohtonizate", presărate cu poante, humor bonom şi satiricale „îmblânzite". Obiectul oleliilor erau femeile satului, nu toate, ci doar cele care, în opinia flăcăilor, „au călcat strâmb". Categoria respectivelor femei era, la rându-i, împărţită în două: din prima tagmă făceau parte fetele bătrâne, dar îngâmfate care, din cauza unor defecte fizice sau morale, nu se puteau nicidecum mărita; cealaltă „clasă" o constituiau femeile căsătorite, suspectate de infidelitate. Flăcăii, într-o manieră sarcastică, ironică, indicau aluziv păcatele unei sau altei „părţi

femeieşti" , pigmentând „discursul poetic" cu acide, şfichiuiri sau chiar măscări ordinare:

„Olelie lie,
Lumea vrea să știe
Ce- are fata lui Ghisas?
Are muci, da n-are nas"

Deseori, grotescul forțează limita bunului simț și a intimității (căci în satul lui Fănuş Neagu viața intimă nu reprezintă o taină atunci când depăşeşte perimetrul căsniciei), abjectul se strecoară grosier în „recitativul" flăcăilor încălziți de băutura consumată, înainte de olelii, la cârciuma satului. Dincolo însă de aceste mici şi neînsemnate frustrări (proprii orizontului rustic), „misiunea" oleliilor se rezumă, şi de această dată, la recuperarea moralului pierdut şi reîntoarcerea lui în comunitate. Fetele bătrâne sunt chemate „la îndreptare", iar femeile infidele sunt sancționate, pentru a fi ştiute de toată lumea şi, în primul rând, de bărbat, care era obligat să reacționeze cât mai dur:

„Olelie lie,
Cine pe Vica n-o știe?
Și iarba de pe câmpie
Și floarea de păpădie
Și cărarea din lăstar,
C-așa muiere mai rar...
Că se ține cu cumnatu
Știe subsemnatu
Da n-o știe și bărbatu,
Olelie lie
Dumnezeu să-l ție."

Alegerea timpului pentru derularea ceremonialului oleliilor nu este ales întâmplător,„când se îngemăna ziua cu noaptea", tocmai pentru ca„emitenții"(flăcăii satului) să nu fie deconspirați de „receptori"(părțile vătămate amintite în recitativ), dar şi pentru a conferi tradiției un caracter anonim totalizator. Prin gura flăcăilor vorbea satul întreg, de aceea judecata avea loc în prezența tuturor. Aşteptând începerea „spectacolului", bărbații cer ori dau țigări, prevestesc „născocirile flăcăilor", deşi sunt şi din cei care dau crezare celor auzite şi aplică cu duritate corectivele care se impun. Femeile, de toate vârstele, se înghesuie şi ele, sunt şi mai nerăbdătoare, dar, după cum precizează Fănuş Neagu, „doar cele cu sufletul curat", căci celelalte, simțind apropierea demascării, „năduşeau şi sub limbă".

Criticul literar Cornel Ungureanu, încercând a sintetiza structura, componentele din care sunt constituite primele nuvele fănuşiene, avea să constate: „Lucrate în detaliu, textele ar vrea să arate cum învinge lumea nouă. Dar cu subtilitate, căci avem înainte opera unui artist". Sesizabilă este intenția scriitorului de a nu-şi propune să năruie această lume, ci să întârzie, cât mai mult cu putință, dispariția ei iminentă. De aceea, Fănuş Neagu varsă peste destinele eroilor săi un colorit pitoresc şi o expresivitate intactă, proprie oamenilor care nu vor să se despartă de viață. Căci umanitatea fănuşiană, tărâmul pe care îşi duce zilele, cunoaşte „stări

furtunoase", dezlănţuite, spasmodice, disperate în fond, prevestitoare de un final deloc fericit. Eroii din primele creaţii nuvelistice fănuşiene savurează „carpe diem", se mobilizează până la paroxism, pentru a-şi împlini destinul tumultos. E şi acesta un ritual stenic, o resemnare fiinţială, o supunere condiţionată în faţa voinţei de Sus, a conştientizării „condiţiei umane" şi a trecerii ireversibile a timpului pe pământ („toate-s trecătoare", suspină, împăcat cu sine şi cu Dumnezeu, personajul Chivu Căpălău din *Ningea în Bărăgan*).

Şi tema „iubirii interzise" este abordată neordinar în prozele de debut ale autorului. Se încearcă stabilirea unei delimitări clare între păcatul carnal al dragostei fizice şi apropierea platonică, spirituală a două suflete îngemănate de tainicul fior. Adevărat este şi faptul că, deseori, planurile (i)morale se întrepătrund, fiind condiţionate reciproc, moment în care Fănuş Neagu intervine artistic şi, prin intermediul unor (de)tensionări naturale, fireşti parcă ale subiectului, rezolvă „exploziv" conflictul naraţiunii. Deznodământul nu este, întotdeauna, cel aşteptat sau anticipat de cititor, răsturnările de decor, încordarea, in extremis, la maximum a destinelor umane, determină o finalitate dramatică a firului epic. În planul secund al *Oleliilor* tronează o aprinsă poveste de dragoste, întreţinută de Onică şi Vica, eroi predestinaţi **tragismului emotiv** (sentiment puternic, fără de care plasticitatea nuvelisticii fănuşiene ar fi avut de pierdut mult) şi vieţuirii sub zodia incertitudinii eterne, marcaţi / tulburaţi de „viermele ascuns" al iubirii, nu atât interzise, cât neacceptate unilateral de comunitate, în general, de normele de conduită morală. Universul rural, durat de secole în Suligatu, aplică aspre „legi" matrimoniale, păstrate intact din vechime, pe care le perpetuează în virtutea unui automatism patriarhal, şi nu acceptă (de fapt, nici nu se încearcă o abolire sau amendare a „codului" etic nescris) o altă subordonare decât cea existentă, venită pe „filiera" anilor, tradiţiilor strămoşeşti şi cutumei.

Istoria e pe cât de simplă, pe atât de interesant tratată. Vica, frumoasă foc, „având ochi albaştri, învăpăiaţi de clocotul sângelui", are un copil „din flori", după ce a fost necinstită, într-o primăvară, pe când se afla la câmp, de Ciungu lui Pavelete, bărbat însurat, dar afemeiat peste măsură. Violatorul este întemniţat, iar Vica dată, fără acceptul ei, în căsătorie după Babalete (a se observa pitorescul numelor personajelor lui Fănuş Neagu), flăcău tomnatic greoi la minte şi slut, „cu urechile mari cât foaia de lipan". Femeii, în scurt timp, îi moare copilul, iar această tragedie se transformă brusc într-o eliberare pentru „destinul pângărit" al protagonistei. Urmează o nesupunere rebelă totală, deschisă, faţă de soţ (care, aflăm, şi până atunci era impus de Vica „ să doarmă jos, lângă sobă, alături de patul ei") şi familia lui, o împotrivire crâncenă de a mai suporta calvarul unei vieţi nedrepte şi, în acelaşi timp, o dorinţă „de a evada din infern".

Unul din personajele de mai târziu ale prozatorului (fireşte, femeie) consideră că nu este păcat să-ţi înşeli soţul, dacă ai fost impusă, forţată, din varii motive, să te căsătoreşti cu el. Fără a intui urma vreunei vendete premeditate, acţiunile din acest moment („de descătuşare") ale Vicăi, pornită să „caute acum cărările fericirii", pot fi suspectate, totuşi, de dorinţa acerbă a răzbunării. Ea nu intenţionează să abandoneze casa soţului (locuiau împreună cu părinţii acestuia), se îndărătniceşte chiar să rămână aici, având, de această dată, un motiv „grav", ce descumpăneşte întreaga comunitate din Suligatu. Femeia deconspiră deschis sentimentul marii iubirii pe care îl nutreşte faţă de fratele mai mic al lui Babalete, Onică, mezinul

familiei-gazdă Căpălău. O asemenea situaţie-limită (efectele spontane pe care le provoacă, reacţiile contradictorii ale sătenilor, atmosfera conjugală încinsă, apariţia câtorva tabere de susţinători şi acuzatori etc.) este întreţinută îndelung, cu mijloace şi procedee artistice specifice (precizările se constituie în veritabile „mărturii" asupra veridicităţii, lumea, aşadar, se transfigurează, se schimbă rosturile existenţei ei „din moment ce acum nici anotimpurile nu mai sunt ca atunci"), de către Fănuş Neagu, care explorează în adâncime, lăsând „fineţea" psihologică la o parte, profunzimile sufletului uman, surprins „între agonie şi extaz". Planurile socrului Chivu Căpălău sunt, într-o clipită, spulberate, căci, în privinţa mezinului Onică, masculinitatea şi virilitatea întruchipată, el aranjase deja „partida de întorlocare" cu fiica lui Lache Trufaşu. Conştientizând, din punctul său de vedere, că apariţia Vicăi în gospodăria sa, „pe care o adunase de pe drumuri şi acum ne face de râs", însemnase deteriorarea, chiar năruirea definitivă a aspiraţiilor sale de parvenire, Căpălău-tatăl întreprinde o serie de acţiuni energice, categorice, menite, în opinia sa, de a le „reîntoarce pe toate în făgaş": îşi bate nevasta (bărbaţii din Suligatu, prizonierii unui patriarhat tribal crunt, îşi bat soţiile cu regularitate fără nici un motiv, ele făcându-se vinovate de tot răul ce li se întâmplă), îl ia cu duritate la rost pe feciorul înşelat:

„- Mă, îl întrebă Căpălău, ştii unde ţi-e muierea? Ştii sau nu ştii?

Babalete nu-i răspunse. Se aşeză pe un scaun și apucă în palme talpa unei cizme pe care o crestase cu toporul.

- S-a rupt, scânci el cu o voce groasă, smucindu-și întruna laba. Am scăpat toporul în ea și s-a rupt.

„Of, că prost te-a mai făcut mă-ta! Îi zise Căpălău. Nu ești bun de nimic. Cârpă, asta ești! Du-te, mă, la gârlă, acolo-i muierea ta, înfige-i bine mâna în ceafă și bag-o cu capul în copcă. Să-i dai drumul când se face țifloaie de apă" .

Vica reprezintă, tipologic, modelul feminităţii renăscute, prin acţiunile ei non-conformiste de opunere suscitând admiraţia ascunsă a gospodinelor din sat. Interesantă şi uluitoare, totodată, apare atitudinea Nadolencei, mama soacră, faţă de ea. Soţia lui Căpălău-bătrânul îi ţine apărarea, o sprijină, dar fără ştirea bărbatului, care şi aşa o bătea, fără să aibă vreo vină, din cauză că „Vica mergea să cânte la căminul cultural, căsca gura la conferinţele pe care le ţineau învăţătorii sau vreun inginer venit de la oraş". Nadoleanca îşi îndrăgise mult nora, văzând în ea destinul propriu ruinat, lipsa oricăror bucurii şi obedienţă continuă, care îi măcinaseră viaţa alături de un bărbat ursuz şi bădăran. Iată de ce nesupunerea tinerei neveste, felul ei demn de a se purta, o sensibilizau, îi încălzeau inima până la înduioşare. Mai exista un temei, nedeclarat, pentru care Nadoleanca se transformase într-un veritabil aliat: Vica nu se temea de socru, „îl împingea, la nevoie, cu cotul ş-o ştergea afară". Atâta îndrăzneală şi sânge rece, scrie Fănuş Neagu, îl uluiau de fiecare dată pe Căpălău „încât o vreme înţepenea cu braţele pe jumătate ridicate în aer, cu ochii holbaţi şi gura căscată. Aşa ceva nu se mai pomenise în casa lui". Era un fel de răzbunare, percepută ca atare doar de ea, în spiritul solidarităţii feminine, fapt pentru care Nadoleanca era recunoscătoare şi împlinită/satisfăcută, căci degeaba avea doar feciori, în sfârşit, abia acum se găsise cineva (o femeie) „să-i vină de hac" lui Căpălău.

Tumultoasa poveste de dragoste dintre Onică şi Vica nu este rezolvată de vrerea oamenilor, ci de „vrerea datinii". Curmarea incertitudinii, înclinarea balanţei în favoarea iubirii curate, revine „oleliilor", când sunt făcute publice, „oficializate",

aduse la cunoştinţă ceea ce ştia tot satul, relaţiile celor doi şi intenţiile lor de a se căsători. În faţa puterii „oleliilor" cedează până şi meschinul Chivu Căpălău („care cununase şi botezase în fiecare an, deoarece pentru un naş o cununie sau un botez e o nimica toată, ce cheltuieşte în zilele nunţii scoate mai târziu cu vârf şi îndesat, fiindcă în Suligatu e obiceiul din bătrâni ca de sărbătorile mai însemnate de peste an finii să vină cu plocoane la naş – zece perechi de găini şi trei de curci în tot anul, plus carpetele şi tişlaiferele ce se dau pe colac de Lăsata-Secului, de Paşti şi de Crăciun"), constrâns să accepte plecarea împreună a Vicăi şi feciorului Onică la oraş.

Lumea satului trebuia abandonată, căci se acumulaseră prea multe tensiuni, pentru a le face faţă. **O evadare din arhetip în „infern**" – iată traseul pe care îl va decodifica, pe verticală şi orizontală, prozatorul Fănuş Neagu în următoarele volume de povestiri (*Somnul de la amiază* (1960); *Dincolo de nisipuri* (1962); *Vară buimacă* (1962), ultimul titlu fiind considerat de Marin Preda „un salt de calitate în expresie"), ce vor marca, indubitabil, o netă evoluţie a tehnicilor narative de construcţie, a „maturizării" subiectelor şi frazării metaforice şi, cel mai important, a sondării, dincolo de abisul psihologic, a conştiinţei umane redescoperite.

Referințe

1. Manolescu, N. *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*. – Iași: Editura Polirom, 2003.
2. Micu, D. *Romanul românesc contemporan*. – București: ESPLA, 1959.
3. Micu, D. *Scurtă istorie a literaturii române. Vol. III*. – București: Editura Iriana, 1996.
4. Mihăescu, V. *Alice în Balta Brăilei* // Literatorul, 1995, nr.21. – P. 17.
5. Popa, M. *Viscolul și carnavalul*. – București: Editura Eminescu, 1980.
6. Rotaru, I. *O istorie a literaturii române. Vol. II*. – București: Editura Minerva, 1972.
7. Simion, E. *Scriitori români de azi. Vol. III.* – Chișinău: Editura Litera, 1998.
8. Simion, E. *Stilul fănușian* // Curentul, 1999, nr. 116. – P. 7.
9. Slave, E. *Metafora în limba română*. – București: Editura Științifică, 1991.
10. Tiba, I. *Univers rural în romanul românesc*. – Chișinău: Editura Știința, 2002.
11. Ungureanu, C. *Proza românească azi*. – București: Editura Cartea Românească, 1985.
12. Vicol, D. *Îngerul păzitor al literelor românești (Fănuș Neagu la 65 de ani)* // Literatura și Arta, 14 aprilie 1997, nr.14 (2694).
13. Zamfir, M. *Poemul românesc în proză*. – București: Editura Minerva, 1981.

TERMINOLOGIE ȘI TRADUCTOLOGIE

SPEZIFIK DER DEUTSCHEN SPRACHE ALS FACHSPRACHE. DEUTSCH IN DER WIRTSCHAFT

Natalia BEJENUȚĂ
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Deutsch lernen
Deutschland erleben
Mit Deutschen erfolgreich zusammenarbeiten

În ultimii ani cererea studierii limbii germane a crescut considerabil. Care este cantitatea lexicului întrebuințat pentru conversație este greu de definit. Dar de limba germană au nevoie nu doar studenții de specialitate. Limba germană – nu doar pentru studenții de specialitate este un curs de studiere a limbii germane care conține lexic cu profil economic. Limba de specialitate aparține varietăților de limbi standardizate. Fiecare specialitate își derivă lexicul său cu profilul respectiv, cum ar fi: limba germană în medicină, în juridică, în aviație, în marină, ş. a. m. d.

Deutsch, Schlüsselsprache in der Europäischen Union und den auch wirtschaftlich immer mehr an Bedeutung gewinnenden Ländern Zentral- und Osteuropas, wird in vielen Branchen und Bereichen des Berufslebens immer wichtiger. Falls Sie aufgrund der täglichen Anforderungen Ihres Berufes oder für den nächsten Schritt auf der Karriereleiter Deutschkenntnisse erwerben oder verbessern möchten, bietet Ihnen Acti Lingua die für Ihre Bedürfnisse massgeschneiderte Möglichkeiten an.

Deutschland ist ökonomisch ein starkes Land und ein internationaler Wirtschafts- und Handelspartner. Nicht nur mit Europa, sondern auch mit den Märkten Asiens und Amerikas hat Deutschland lange und gute Handelskontakte. Deutschland ist global eine wichtige Exportnation. "Made in Germany"

Deutsche Produkte werden weltweit ihrer hohen Qualität wegen gekauft und sind als "Marke" etabliert: nicht nur deutsche Automarken wie BMW, Mercedes-Benz, Volkswagen sind Beispiele deutscher Wertarbeit. Die wirtschaftliche Stärke Deutschlands zeigt sich auch in international operierenden Firmen wie BASF, Bayer, Siemens, SAP, Deutsche Bank und vielen anderen. Deutschland ist weltweit in neuen Umwelttechnologien und bei der Nutzung alternativer Energien führend.

Drehscheibe Deutschland

In Deutschland finden international große Messen wie die IFA, CeBIT oder IAA statt. Mit der Erweiterung der Europäischen Union nimmt Deutschland eine zentrale Position mitten im Herzen Europas ein. Deutschland ist Drehscheibe für wirtschaftliche Beziehungen innerhalb Europas, mit Osteuropa und der ganzen Welt.

Sprachliche Kompetenz - eine gute Investition

Internationalität und interkulturelle Kompetenz sind heute wichtige Schlüsselqualifikationen für den wirtschaftlichen Erfolg. Sprachliche Kompetenz hilft, auf dem Globus neue Märkte zu öffnen, und ist ein Plus für den Wettbewerb. Jedes Unternehmen mit Zukunft wird in die Mehrsprachigkeit seiner Mitarbeiter investieren und sprachliche Kompetenzen trainieren. Die deutsche Sprache spielt für die internationalen Wirtschaftskontakte eine wichtige Rolle:

- Deutsch ist eine der großen Wirtschaftssprachen in der Europäischen Union und eine Brücke zu den aufstrebenden Nationen Mittel- und Osteuropas.
- In den letzten 10 Jahren ist Deutsch in den mittel- und osteuropäischen Ländern zu einer regionalen "lingua franca" geworden. Mit der Erweiterung der EU werden besonders in Mittel- und Osteuropa Arbeitskräfte mit Deutschkenntnissen gebraucht.
- Deutsch ist die Sprache des europäischen Absatzmarktes und Deutsch ist die Sprache, die große Absatzmärkte öffnet.
- Hohe Auslandsinvestitionen und eine grosse Zahl von Joint Ventures zwischen deutschen und ausländischen Unternehmen sprechen für Deutsch als Wirtschaftssprache.
- Deutsch ist gefragt bei deutschsprachigen Firmen im Ausland, bei ausländischen Firmen in Deutschland und bei Firmen mit engen Wirtschaftsbeziehungen zu den deutschsprachigen Ländern. Ein Beispiel: Daimler Chrysler beschäftigt zurzeit 383.000 Mitarbeiter, davon die Hälfte in Deutschland, 110.000 in den USA und 78.000 weltweit.
- Bei über 100 Millionen Deutschsprechern in der Europäischen Union finden sich für Spezialisten mit Deutschkenntnissen interessante Chancen für die Ausbildung, für das Studium und für den Beruf. Deutschkenntnisse fördern die berufliche Karriere.

Es lohnt sich also, Deutsch zu lernen!

Eine Fachsprache (auch Fachjargon, distanziert - aber noch respektvoll: Fachlatein, abwertend: Fachchinesisch) ist ein Jargon, den ein Fachgebiet oder eine Branche benutzt. Zur Fachsprache gehören vor allem Fachbegriffe und Fremdwörter (Fachvokabular), die entweder außerhalb des Fachgebietes sehr ungebräuchlich sind oder in ihm eine andere Bedeutung haben. Auch Grammatik und Intonation können sich unterscheiden. In der Soziolinguistik wird die durch eine bestimmte Gruppe (z.B. Altersgruppe) hervorgebrachte linguistische Varietät als Gruppensprache bezeichnet.

Fachsprachen gehören zu den standardisierten Sprachvarietäten. Sie haben auch die Funktion von Gruppensprachen und Umgangssprachen der jeweiligen Fachleute, unterscheiden sich jedoch durch die erwähnte Standardisierung bzw. Normierung von den übrigen nicht standardisierten Gruppen- und Umgangssprachen.

Nirgends ist die Standardisierung so eindeutig festgelegt wie bei den Fachsprachen, insbesondere im technischen Bereich, so dass man sie bereits als Normierung bezeichnen kann. Die soll heute vor allem auch zu übersetzungsgerechtem Schreiben führen. Solche Fachsprachen werden auch als kontrollierte Sprachen bezeichnet.

Experten eines bestimmten Fachgebietes werden manchmal von Laien nicht richtig verstanden, weshalb ihre Fachsprache als Fachjargon oder auch als Fachchinesisch bezeichnet wird. «Chinesisch» steht hier für «unverständlich». Eine abgeschwächte Variante davon ist Fachlatein - in der Regel nicht abwertend gemeint, sondern gemischt aus distanzierten und respektvollen Konnotationen. Ursprung des Begriffs ist, dass im europäischen Mittelalter die Gelehrten aller europäischen Universitäten grundsätzlich in Latein schrieben und diskutierten. Latein als eine Sprache der Wissenschaft hat sich in der Terminologie bis heute in Botanik und Medizin erhalten.

Ein Fachjargon hat aus soziolinguistischer Sicht zwei Funktionen. Zum einen bezeichnet er innertheoretisch Sachverhalte präzise, um darüber kommunizieren zu können. Zum zweiten ist er außertheoretisch ein Mittel im Konkurrenzkampf von Personen und Gruppen. Dann soll er nicht Gegenstände klar bezeichnen, sondern zum einen einer Gruppe das Gefühl des Zusammengehörens vermitteln und nach außen abgrenzen. Zum zweiten soll er unzugänglich und schwer verständlich, in manchen Fällen zusätzlich auch unklar und verschwommen sein. Damit soll er eigene Kompetenzen signalisieren, eigene Schwächen verdecken, sowie die Adressaten beeindrucken und einschüchtern. Adressaten können beispielsweise sein: Mitglieder der eigenen Gruppe, Mitglieder eines Berufungsausschusses, der über die Besetzung einer Professur entscheidet; Mitglieder eines Genehmigungsausschusses einer geldgebenden Einrichtung sowie Feuilleton-Journalistinnen.

Einzelne Fachbegriffe einer Fachsprache werden auch Terminus technicus genannt. Die Gesamtheit aller Termini eines Gebietes bildet eine Terminologie. Terminologien können beispielsweise in einem Wörterbuch, einem Glossar oder einem Thesaurus formuliert sein.

Viele Termini und Fachsprachen sind durch Fortschritte der Wissenschaft in rascher Entwicklung begriffen. Der Sprachgebrauch in verschiedenen Disziplinen ändert sich auch dadurch, dass immer mehr Fachwörter – vor allem englische – in Gebrauch kommen.

Übersetzung von Fachbegriffen

So wünschenswert die Übersetzung von Fachbegriffen in eine verständliche Sprache ist, birgt sie doch auch Gefahren. Sehr anschaulich hat das Werner Schäfke in seinem Buch über die englischen Kathedralen geschrieben:

„Glossar: Der lustige Versuch, das dem Autor zu geläufige Fachchinesisch umständlich in (un)-verständliches Hochdeutsch zu übersetzen, wobei das übersetzen, wie bei der Fähre über den Kanal, die Gefahr von Seekrankheit und Gepäckverlusten mit sich bringt."

Einige Fachsprachen heben sich besonders deutlich von der Umgangssprache ab. Beispiele hierfür sind:

- medizinische Fachsprache
- Juristische Fachsprache
- Beamtendeutsch
- Computer-"Slang" und EDV-Beriffe (Netzjargon, Hackerjargon, Leetspeak)
- Jägersprache

- Seemannssprache
- Bergmannssprache
- Fliegersprache
- Verwandte Begriffe

Eine Nomenklatur ist ein Spezialfall einer Terminologie, in der die Benennung von Objekten in einem bestimmten Themengebiet durch Richtlinien festgelegt ist (beispielsweise die Nomenklatur der Lebewesen in der Biologie oder die Nomenklatur chemischer Verbindungen).

Als Wortschatz, Vokabular oder Lexikon bezeichnet man die Gesamtheit aller Wörter, deren eine Person mächtig ist oder die zu einer bestimmten Sprache gehören.

Als Terminologie bezeichnet man die Gesamtheit aller Begriffe und Benennungen (Termini) einer Fachsprache, beziehungsweise die Fachsprache selbst.

Bibliografie

1. Deutsch Artikel; *Aus der Praxis des Deutschunterrichts in Rumänien*, Bucuresti, 1998.
2. *Metzerslexikon der deutschen Sprache*, Ort., 2002.
3. Voronina G. *Wirtschaftskommunikation*, Moskwa, 2001.

Surse Internet

http://de.wikipedia.org/wiki/Fachsprache

STAGES IN TRANSLATING ENGLISH PHRASEOLOGY

Zinaida CAMENEVA,
Free International University of Moldova

Articolul present este dedicat traducerii unitatilor frazeologice din limba engleza, greutatilor care sunt intilnite de traducator la transferul lor din limba engleza in limbile romîna şi rusa.Unele din cele mai mari greutati sunt recunoaşterea unitatilor frazeologice, decodarea lor şi traducerea propriu zisă,căutarea echivalentelor, dacă ele sunt sau interpretarea lor. Procedeele de lucru la traducerea frazeologismelor sunt demonstrate în baza exemplelor din povestirea lui O'Henry "Two Presents" şi dicționarele bilingve: englez-romîn de frazeologisme; englez-rus de frazeologisme şi invers: romîn-englez frazeologic şi rus-englez frazeologic.

The last few years have seen an explosion of interest in Phraseology, which has gone from being a relative fringe discipline to playing a central role in a wide range of linguistic disciplines such as Lexicography ,Contrastive Linguistics, Psycholingvistics, Foreign Language Learning and Teaching, Translation and Natural Language Processing. Being an expanding field of research it has attracted the interest of many scholars from many countries.

Scholarly attention has been focused on the semantic, grammatical, structural and syntactic properties of the phraseological units, on various approaches to their synchronic and diachronic description, on their pragmatic function in discourse. But the central difficulty that Phraseology represents is translation.

The best approach to an opaquely literary text is to understand the original key phraseological units when you first read the text and then look them up (even if you think you know them), it is necessary to check your memory because of the fact that some words are pretty known but you may not know their bound meaning and may be influenced by "false friends of the translator".

Both text and translation are "thing-bound".According to Barbara Folkart (1984) the latitude which the translator enjoys is subject only to the constraints of register and, possibly, textual cohesion. This statement is questionable since the SL text is the basis of the translation, however much the translation departs from it: a) owing to its different natural usage ; b) if it has to be referentially more explicit than the original –in particular in case of phraseological units, where case-partners may have to be supplied in the TL text.

Being aware that there are different methods of translating different situations, the idea that there should be a special method of translating phraseological units came into our mind. So, the initial hypothesis was that the process of translating of the phraseological units requires a certain approach and demands a special method in order to find the way of rendering them into the target language. So to say, we are interested in the analysis of the process of translating the phraseological units.We focused upon the stages of translation .

The last few years translating different situations, the idea that there should be a special method of translating phraseological units came into our mind. So, the initial hypothesis was that the process of translating of the phraseological units requires a certain approach and demands a special method in order to find the way of rendering them into the target language. So to say, we are interested in the analysis of the process of translating the phraseological units. We focused upon the stages of translation.

There are some stages in the translation of the phraseological units. They are:

- How can one recognize the phraseological unit?
- How can a translator decode the phraseological unit?
- What equivalent will be adequate in the given context?
- In which specific meaning is the phraseological unit used?
- Should a translator preserve the source language structure when translating a phraseological unit?
- Should the translator render the cultural elements of the source language?

In each cultural context there are typical modes of expression that assemble words in order to signify something that is not limited to the sum of the meanings of the single words that compose them; an extra meaning, usually metaphorical, becomes part and parcel of this particular assembly. "To find oneself between hammer and anvil" does not literally mean to be in that physical condition; it means rather to be in a stressing or very difficult situation. In our everyday life we seldom find the hammer or anvil in our immediate vicinity.

As we have already mentioned the first obstacle for the translator consists in recognizing the phraseological units. If unrecognized, they are translated interpreting the meaning of the single words to the latter, with doubtful outcome, to say the least. The translator is always alert in order to catch a passage that is marked, s/he forms a particular sensitivity allowing him/her to stop and think about an unusual formulation even when in his/her experience s/he never ran across that particular phraseological unit.

Let us take an example from O. Henry's short story "Two Presents" and witness how a phraseological unit is recognized in a coherent text:

"Don't make any mistake, Dell", he said, "about me".

"Nu ma înţelege greşit, Dell" a spus el…

"Не поéми меня ложно, Делл",- сказал он…

In order to avoid mistakes in translation the translator should be aware of the phenomenon called "phraseological unit" and know the methods of its translation. Once the expression is identified the next problem consists in decoding it. All authors agree that dictionaries are not always reliable tools in this sense. First they do not contain all phraseological units, then because everyday new other phraseological units are formed, and, lastly, because dictionaries have a limited length and cannot contain everything. The second problem consists in the identification of the phraseological units under a given entry:"find oneself between hammer and anvil" can be found under the words "hammer" or "anvil" but certainly if it is present under one entry it is absent in all the other entries, otherwise the dictionary would be too redundant (some redundancy is physiological and functional to effective communication, in order to cover the "voids" produced by physical and/or semiotic noise).

The third problem is the use of bilingual dictionaries. In this case the provided solutions are not the explanation of the sense of phraseological units expression that in the compilers' intentions should serve to translate them into the other language. Since there has never been a good coincidence of the meanings between phraseological units of different languages, there is a very high risk of finding others that have different metaphors, a different meaning, and are not at all fit for specific cases.

Once the phraseological unit has been recognized and understood, the task is not yet finished: on the contrary, one could say that the next problem is to find a translating expression.

In the most fortunate cases, in two cultures the same phraseological unit has been formed being based on the same metaphor. It is the case of the mentioned

example, *being between hammer and anvil*, existing also in Romanian: *între ciocan şi nicovală* and as in Russian: *между молотом и наковальнеé*.

This kind of translation can be seldom done, when the opportunity occurs and when the phraseological unit does not have a culture-specific connotation (otherwise it would be lost, forming a translation loss).

In other cases, the translator opts for a different phraseological unit, based on a different metaphor,that is, in the translator's opinion, it conveys the same kind of contextual meaning in different languages. Thus, for example, the phraseological unit meaning „to be fortunate" may be as follows:

e.g. *to be born with a silver spoon in one's mouth* (English) = *a se naște în cămașă* (Romanian), *родиться в рубашке* (Russian).

In a connotative text the choice of a translating phraseological unit can be a big problem, because the author's intention can be to use a given metaphor (for example "the shirts" mentioned above, as we saw the translation from Romanian and Russian are similar), that is functional to the network of intertextual referencies, and the replacing phraseological unit can radically shift the metaphor's content misleading the user of the target text.

If on the other hand, what counts most is only transferring the denotative meaning, for example, when the notion of "never" is expressed through a phraseological unit, we can use different metaphors without great difficulties:

English: *when the moon turns to green cheese;*

Romanian: *a crede în orice absurditate; nu tot ce zboară se mănîncă;*

Russian: *Когда рак на гоpе свистнет и рыба запоёт*.

There is, moreover, the possibility of a non-phraseological translation of a phraseological unit. This choice is preferred when the denotative meaning of the translation act is chosen as a dominant, and we are ready to compromise as to the presentation of the expressive colour, of the meaning nuances, of connotation and aphoristic form.

In the case of non-phraseological rendering, there are two possibilities: one can opt for a lexical translation or for a calque. The lexical translation consists in explaining through other words the denotative meaning of the phraseological unit, giving up all the other style and connotative aspects. In the case of the "hammer and anvil" phraseological unit, the lexical rendering could be "to be in an uneasy, stressing situation."

The calque would consist in translating the phraseological unit into a culture where such a form is not recognized as a phraseological unit: in this case the reader of the receiving culture perceives the phraseological unit as unusual and feels the problem to interpret it in a non-literal, metaphorical way.

The calque has the advantage of perceiving intact all second-degree, non denotative references that in some authors strategy can have an essential importance. It is true that the reconstruction of the denotative meaning is left to the receiving culture's ability, but it is true as well as the metaphor is an essential, primal semiotic mechanism that therefore belongs to all cultures.

Literature

1. Folkart B.A. *Thing-Bound Approach to the Practice and Teaching of Technical Translation*. Meta XXIX N3, Montreal, 1984.
2. Dimitriu R. *Theories and Practice of Translation*. Institutul European. Iași, Timpul, 2002.
3. Levițchi L. *Indrumar pentru traducători din limba engleză în limba română*. București, Editura ştiintifică şi enciclopedică, 1975.
4. Newmark P.A. *Textbook of Translation*. London, Prentice Hall, 1988.

THE METHODS OF INTERLANGUAGE TRANSLATION (POETRY)

Ana GOREA
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Problemele ce țin de traducerea poeziilor întotdeauna au cauzat discuții aprinse printre traducători , dat fiind faptul, că traducerea unei poezii presupune îmbinarea mai multor metode de traducere. Conform teoriei criticilor dintre toate aceste modalitați de traducere au fost evidențiate şapte metode. Însa aceste metode chiar dacă diferă între ele, au totuşi o legătură strînsă şi anume acea a scopului produsului final: o trducere care să releveze idea, stilul, semantica versului inițial.

S-a ajuns la concluzia că fiecare dintre aceste metode îşi pot pierde valoarea dacă este folosită de una singură, deci gruparea lor a cîte două sau trei în timpul traducerii cu siguranță vor duce la reuşita traducătorului şi atingerea scopului acestuia.

The traditional discussion of the problems and methods of interlanguage translation considers finding equivalents not just for lexis, syntax or concepts, but also for features like style, genre, figurative language, historical stylistic dimensions, polyvalence, connotations as well as denotations, cultural items and culture-specific concepts and values. The choices made by the translators like the decision whether to retain stylistic features of the source language text or whether to retain the historical stylistic dimension of the original become all the more important in the case of literary translation. In the case of translating poetry, it is vital for a translator to decide whether the verse should be translated into verse, or into free verse or into prose. Most of the scholars and translators like believe that in the case of poetry though it is "by definition impossible ...only creative transposition is possible..." It is the creative dimension of translation that comes to fore in the translation of poetry though nobody seems to be sure of what is meant by creativity in the first place.

Translating literary works is, perhaps, always more difficult than translating other types of text because literary works have specific values called the aesthetic and expressive values. The aesthetic function of the work shall emphasize the beauty of the words (diction), figurative language, metaphors, etc. While the expressive functions shall put forwards the writer's thought (or process of thought), emotion, etc. the translator should try, at his best, to transfer these specific values into the target language (TL). As one genre of literature, poetry has something special compared to the others. In a poem, the beauty is not only achieved with the choice of words and figurative language like in novels and short stories, but also with the creation of rhythm, rhyme, meter, and specific expressions and structures that may not conform to the ones of the daily language. In short, the translation of poetry needs something more than translating other genres of literature. This simple writing will present in brief some considerations in translating poetry and the eight-stage procedure to translate a poem.

In general, there are a lot of methods in translating a text from one language into another, but not all of them are appropriate to use in translating a poem. Here are seven methods adopted by English translators in translating English poems: ***phonemic translation, literal translation, metrical translation, verse-to-prose translation, rhymed translation, free verse translation, and interpretation***.

Phonemic interlanguage translation attempts to recreate the sounds of the source language (SL) in the target language (TL). And at the same time the translator tries to transfer the meaning. In general the result sounds awkward and sometimes leaves some parts of the original meaning behind.

Literal interlanguage translation means word-for-word translation. This method will not be able to transfer the original meaning; while the phrase and sentence structures tend to fall by the wayside in the TL.

The metrical interlanguage translation emphasizes the reproduction of the original meter into the TL. And because each language has its own specific stressing and pronunciation system, this method will result in the inappropriate translation in terms of meaning and structure.

Verse-to-prose interlanguage translation has also some weaknesses. The outstanding weakness is the loss of the beauty of the original poem.

The next method is ***rhymed interlanguage translation*** which emphasizes the transferring of the rhyme of the original poem into the translation in TL. The result will be appropriate physically but tend to be semantically inappropriate.

The sixth method is ***free verse interlanguage translation***. With this method the translator may be able to get the accurate equivalents in the TL with a sound literary value of the result. On the other hand, the rhyme and meter tend to be ignored. So, physically the result is different from the original, but semantically it seems the same.

The last method noted is ***interpretation***. There are two types: version and imitation. A version of a poem in the TL will semantically be exactly the same with the original, but physically totally different. Further, an imitation is exactly a different poem, but the title, topic, and starting point are the same with the original poem.

The weaknesses of the poetry translation methods are due to the emphasis given to one or some of the poetic components in the process of translating. The literal, metrical, and rhymed translation seem to emphasize the "form" or "poetic structure" of the poem; while the rest emphasize on the transferring of the precise meaning into the TL. It seems no methods described above will cater the poetry translators' needs appropriately.

Among several translation methods proposed by experts the ***communicative*** and ***semantic translation*** are worth noting. The two are even said to be the only methods that fulfill the two main aims of translation: accuracy and economy

Communicative translation attempts to render the exact meaning of the original in such a way that the readers may not find difficulties in understanding the message of the translated text. In communicative translation, therefore, the translator can generously transfer the foreign element in the SL into the culture of the TL where necessary. This type of translation is best used for general argumentative and scientific texts, which are also called informative and vocative texts.

The semantic translation, on the other hand, attempts to reproduce the precise contextual meaning of the original by taking more account of the aesthetic values and expressive component of the original poem, such as peculiar choice of words, figurative language, metaphors, sounds, etc. This type of translation is best used for imaginative literatures, which are also called expressive texts. The writer, however, is stating that a poetry translator, in fact, frequently functions as the mediator of the communication between the poet and the reader. Therefore, the translator should take the readership into account. In short, he should try to make the content and the beauty of the original poem ready for readership.

The questions around which the deliberations about interlanguage translation within such a conceptual framework are made rather stereotyped and limited: as the literary text, especially a poem is unique, organic whole and original is the translation possible at all? Should translation be literal or free? Should it emphasize the content or the form? Can a faithful translation be beautiful? The answers to the question range from one extreme to the other and usually end in some sort of a compromise. The great writers and translators gave their well-known dictums about translations, which reflected these traditional beliefs about it. For Dante all poetry is untranslatable and for Frost poetry is that which is lost out of both prose and verse in translation, while Yves Bonnefoy says "You can translate by simply declaring one poem the translation of another" [Y.Bonnefoy, 2001,p.43] .

However we cannot neglect the fact that our times know a lot of famous translators who do their best to find the unique path between the original and their own translated variant, and as long as they continue to do their work we will be able to dive into the literal fortunes of all the poets and peoples.

DIFFICULTIES IN TRANSLATION OF PENAL LAW TERMS

Olga NICHITA
Free International University of Moldova

Articolul present este dedicat traducerii comparate a textelor juridice. Necesitatea de a cunoaşte terminologia juridică engleză şi de a găsi realiliile potrivite din limba romană pentru traducerea textelor în cauză a condiţionat selectarea temei de investigaţie. Autoarea diferenţiază termenii tehnici, puri juridici, formulele de politeţă engleze şi corespondeţele lor din limba romană, care-l introduce pe cititor şi utilizator în problema dată.

The very close relationship between language and law has consequences for the discipline of comparative law. In the first place, we must be aware that comparative lawyers need to translate all the time. They must report in their own language on the contents of a foreign legal system; they inform others about their own system in legal languages other than their own and in many cases must speak and write about the contents of foreign legal systems in legal terms, which are not the language that the system uses as its own legal language. For this reason, it is not surprising that various introductions to comparative law deal with the problems of legal translation (M. Ancel, 1971, p. 91, 92). The translation of legal information is one of the core issues of comparative law.

In the second place, we can observe that translating legal information causes more difficulties than translating other technical matter. These difficulties are caused by the system-bound nature of legal terminology, or – to put it differently – are the result of precisely this very close relationship between language and law.

Every state has its own, in principle fully autonomous, legal terminology, even if this state uses as its legal language a language also employed as a legal language in another state. There are even states where several legal systems are operative which, in principle, all have autonomous terminologies.

The system-specific nature of legal language is responsible for the fact that frequently within a single language there is not just one single legal language, as there is a single medical, chemical and economic language. A language has great legal languages as there are systems using that language as a legal language (P. Sandrini, 1994, p.12), for the Dutch language, this means five legal languages, perhaps six, if we count the official Dutch legal language of the European Union as a separate legal language.

The differences between the legal languages within one natural language may entail that the meaning of terms from the one system need to be explained to lawyers trained in the other. In other words, there is a need for intralinguistic translation in some cases (G. E. Buzelli, 1970, p. 14).

We need to realize, however, that there are no impenetrable partitions between the legal terminologies of legal systems which share the same language as their legal language. It is conceivable, of course, that legislators unconsciously refer to the meaning of a word in ordinary usage when using the same term. Since the

ordinary language in the countries involved is in principle the same, consequently, the same content is referred to, leaving aside the fact that, in exceptional cases, the content of a specific term may be different at the colloquial level. Furthermore, because the same language is used, the lawyers of the legal systems involved gain easy access to the literature on the other legal systems. This brings about a certain osmosis of legal terminology. In some cases, legal draftsmen and draftswomen will therefore opt for the term in order to express rather parallel notions.

Nevertheless, the content of such terms may still differ in detail, because the two legal systems are disparate after all. This implies a different legal embedding of the term in the respective systems.

The system-bound character of legal terminology has direct consequences for the translation of legal information. It is of primary importance to establish that one legal language must be translated into another legal language. This proposition may sound self-evident. It must therefore be stressed that, in practice, often even legal documents are simply translated from language into language, rather than from one legal language into another. In P. Sandrini's view, this is not correct. One should not translate from a legal language into the ordinary words of the target language, but into the legal terminology of the target language. If the target language is used in several legal systems as the language of the law, a conscious choice must be made of the terminology of one of the possible target legal languages (S. Sandrini, 1994, p. 12). One target-language legal system must be chosen, that is to say, a single legal system which uses the target language as its legal language. The choice for a particular target language legal system is contingent on the potential users of the translation.

Subsequently, the information contained in the terminology of the source-language legal system must be represented by the terminology of the target-language legal system. Jean Kerby is therefore right in claiming: "La traduction (juridique) comporte non seulement le passage d'une langue à une autre, mais encore la transposition d'un système de droit à un autre" (J. Kerby, 1982, p. 12). As regards "world languages", such as English, French or Spanish, the choice for a particular target-language legal system is often a difficult one. In many cases, the translator does not know who the receiver of the translation is, or even worse, he or she knows that the receiver could be any lawyer capable of reading the target language. However, even in the latter case, one cannot avoid having to choose a particular target-language legal system. If the English language is the target language, this will often mean the legal language of England and Wales or that of one of the federal states of the US.

Once the translator has opted, where necessary, for a particular target-language legal system, he or she can get to work. The meaning of source language legal terms to be translated must be studied, after which a term with the same content must be sought in the target-language legal system equivalents must be found in the target-language legal system.

If no acceptable equivalents can be uncovered in the target-language legal system, subsidiary solutions must be sought. Basically, three subsidiary solutions may be distinguished:

a) no translation takes place and the source term or its transcribed version is used (S. Sarcevic, 1988, p. 970);

b) a paraphrase is used to describe the source-language term;

c) a neologism is created, i.e. a term is used in the target language that does not form part of the terminology of the target –language legal system, if necessary, in combination with an explanatory footnote.

In the context of these reflections on the relationship between language and law, some short remark should be made on the last-mentioned subsidiary solution: the creation of a neologism, i.e. a term is used in the target language which does not form or no longer forms part of the legal system related to the target language chosen by the translator. It must be emphasized, however, that we use the term "neologism" in a very broad sense. We consider a neologism each term not belonging to the target-language legal system.

Often, the expression "neologism" is used in a more narrow sense, meaning any term that does not exist in the target language. The broader definition of "neologism", however, is a logical result of the premise discussed earlier that legal information must not be translated from source language into target language, but from the terminology of the source-language legal system into the terminology of the target-language legal system selected by the translator.

From this it follows that terms which do not belong to the selected target language legal system must be qualified as neologisms.

A difficult, but essential question is that of the norms according to which a neologism is chosen. Selection must not be at random. No one will find it acceptable, if we, after having failed to find a French equivalent as translation for a term in a Dutch statute, subsequently render this term in French by the neologism "blubs". Such a decision would be absurd. The neologism must be chosen in such a way that the content of the source term 'comes through' to some extent, without using a term which is already used in the target language legal system. Thus, a lawyer from the target-language legal system can get an idea of its meaning (S.Sarcevic, p.974-975). Very useful for this purpose are terms which are used to have an equivalent meaning in the past. Another possibility is the use of terms which, although they do not function in the target-language legal system as legal terms, do function in another legal system which uses the same language as its legal language. This proposition deserves further explanation.

It has been argued earlier that legal translation proceeds from the legal language of a specific legal system to the legal language of a particular other legal system. If the target language serves as a legal language in several legal systems, a choice must be made for one particular national legal terminology.

Translators should not use the terminology of system A at one point and the terminology of system B at another. When a fundamental choice has been made for the terminology of system A, but some acceptable equivalents are lacking, neologisms, as acceptable equivalents from another legal system, may be employed. In that case, it is necessary to mark such terms as neologisms, for instance, by expressly referring to the legal system from which the neologisms in question were borrowed.

The translation of legal information is a difficult issue. The methodology of and approach to legal translation should be the subject of further research by both comparative lawyers and linguists. Special attention should be paid to the effect of the system-specific nature of legal terminology on legal translation technique.

Related to the problems of legal translation is the need to develop a real comparative legal research.

When having to describe the solutions to a certain legal problem in a number of legal systems, one must avoid the typical technical vocabulary of the legal systems involved in order to enhance the compartability of the information.

In this respect, some authors on comparative law call for the development of a particular vocabulary for comparative law, more precisely the development of comparative concepts. Recently, Coen van Laer paid attention to the problems related to the development of such comparative concepts in a dissertation defended at Maastricht University (C. J. P. van Laer, 1997). The author discusses the relation between the problems of compatibility, the *tertium comparationis* and the presentation of the research results and comparative concepts.

Active interaction between countries of the world community raised a wide range of issues concerning international business activities. Foreign and multinational corporations as well as domestic companies are involved in international deals all over the world. With rapid growth of international business transactions and, consequently, international commercial disputes, the problems of legal translating acquired vital importance.

Nowadays the English language has become the language of choice for conducting international business. In addition, the English language has become prominent as the operational language of many law firms and multinational corporations. Thus, interest in studying English legal terminology and legal translating has recently grown up. In this context, the article reviews general peculiarities of legal terms and focuses on linguistic and legal aspects of translating English legal terminology.

While exploring legal terminology we have to determine the unit of this terminological system. In this article we define a term as a word or a word combination belonging to the specific field of usage, either specially created or borrowed for determining a specific concept and based on a definition. In this way, "a legal term is a word or a word combination which stands for a general name of a legal concept, has a specific and definite meaning, and is often used in legislation and legal documents" [Шеберстова Т. Б., 1986, p. 64].

Contemporary language of law makes several requirements relating to legal terms that should be taken into consideration in the process of translating. The legal term should meet the following important requirements:

a) satisfy the rules and norms of a corresponding language,
b) be systematic,
c) correspond to a certain definition oriented to a certain concept,
d) be relatively independent of the context,
e) be precise,
f) be as concise as possible,
g) aim at one-to-one correspondence (within the certain terminological system),
h) be expressively neutral.

The language of law as a special sublanguage has its own content and a set of specific characteristics which vary depending on a language system. However, irrespective of a language, the major part of its distinctive features and peculiarities

are explained by the influence of historical, cultural, social and political factors on the language community.

The English legal language is characterized by a specific set of terms. First of all, it comprises numerous Latin words and phrases (ex. l*ex loci actus, res gestae, corpus delicti, lex domicilii, etc.*). It also has words of the Old and Midlle English origin, including compounds which are no longer in common usage (aforesaid, hereinabove, hereafter, whereby, etc.). Besides, the English legal language includes a large amount of words derived from French (*appeal, plaintiff, tort, lien, estoppel, verdict etc.)*. The language of law also uses formal and ceremonial words (*I do solemnly swear, Your Honour, May it please the court…)* and technical terms with precise meanings (defendant, negligence, bail etc.). Thus, the present content of the English language of law is due to the influence of different languages and that has a historical explanation.

Considering Russian legal terminology, we should keep in mind that it comprises fewer borrowings and compounds than the English one. A considerable part of legal terms is of a national origin including Old Russian (for example, *истец, ответчик, право*). This may be explained by the history of Russia and its legal system development as well. Thus, English, Romanian and Russian legal languages are characterized by their own specific features which are explained by the historical, political, social and cultural influences.

Dealing with the language of law implies two forms of transferring from one language to another – legal interpreting and legal translating.

Legal interpreting is meant for people who come before the courts (litigants, defendants, witnesses etc.) and who cannot communicate effectively in the language of legal procedures. According to the law, individuals who do not communicate in the language of legal proceedings have a right to speak their native language in court and use the interpreting services. Similar regulations are provided by the new Russian legislation – Arbitration Procedure Code (2002), the Civil Procedure Code (2002) and the Criminal Procedure Code (2001). The interpreter's goal is to interpret from one language to another everything what is said in court, preserving the tone and level of the original language, adding and deleting nothing. The legal interpretation should be adequate, complete and correct. Legal translating first of all implies translating legal documentation (laws, acts, juridical decisions, legal rules, contracts, agreements, administrative papers and other law – related documentation). This kind of translating has been recently prevailing in the process of international relations development.

Faced with a legal text to translate, a legal translator must deal with the dual challenge of language and law, which he or she must reproduce as correctly as possible in the target language. This complex procedure of transferring from one language to another involves a number of risks inherent in language. That is why it is rather difficult to transfer the entire message of the source text from one language into another. Legal translation requires reproducing both form and content of the legal text. The latter also implies transferring text from one legal system to another. Therefore, legal translating is subject to various difficulties of transferring a meaning of a legal term and a translator must strive for a functional equivalence.

As it was mentioned above, any kind of translation has to meet the principal requirements of adequacy, accuracy and completeness. While accuracy and

completeness are mainly aimed at the form of the legal text, adequacy is referred to its content. Adequacy of the legal translation is mostly achieved by following the principal rules of legal terminology in the target language. Translating implies transferring the meaning of the original, but not only the words. While translating it is important to know the legal terminology in both languages. The substitution of a legal term of the source text by its synonym (a word of common usage) in the target language may result in misinterpretation in terms of law. The distortion of a meaning of a law term may influence upon legal consequences.

Bibliography

1. Adams V., *An Introduction to Modern English Word-Formation*, London: Longman, 1973.
2. Akhmanova O., *Linguistic Terminology*, Moscow University Press, 1977.
3. Akhmanova O., Agapova G., *Terminology: Theory and Method*, Москва, МГУ, 1974.
4. Ancel M., *Utilité et méthodes de droit comparé*, Paris, 1971.
5. Buzzeli G. E., *General Problems in Scientific and Technical Translation*, Babel, 1970.
6. Hough J. N., *Scientific Terminology*, Printed in the USA, New York, 1953.
7. Kerby J., *La traduction juridique, un cas d'espèce*, in: Jean Claude Gémar (Ed.), Langage du droit et traduction (The language of the law and translation), Essais de jurilinguistique (Essays on Jurilinguistics), Montréal 1982.
8. Lyons J., *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge, At the University Press, 1981.
9. Sarcsevic S., *Bilingual and Multilingual Legal Dictionaries*: *New Standards for the Future*, Revue Générale de Droit 1988, p. 970 (also published in: Meta 1991, 615-625).
10. Vernaar John W.M., *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists*, The Hague, 1966.

THE ELECTRONIC AGE OF THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY

Olga PASCARI
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Majoritatea oamenilor din întreaga lume folosesc dicționarele electronice în zilele noastre, deoarece sunt foarte practice atît pentru oameni de afacere, turiști, interpreți și studenți cît și pentru migranți. Ele permit să verificați scrierea corectă, să găsești sensul și sinonimele unui cuvînt și ilustrează sensul unui cuvînt în propoziții. Dicționarele electronice sunt capabile să efectueze chiar și operații inverse: se formează sensul unui cuvînt și dicționarul electronic selectează cuvîntul potrivit. Ele asigură acces imediat la mai mult de 1,000,000 de cuvinte în peste 25 de limbi. Unul din cele mai bune modele de dicționare electronice este desigur ***Oxford English Dictionary*** *publicat de Oxford University Press. Este actualmente considerat dicționarul limbei engleze moderne ce definește mai mult de 500,000 cuvinte și include 2.5 milioane de citate ilustrative. În concluzie aş dori să remarc că* ***Oxford English Dictionary*** *este fără îndoială dicționarul viitorului*

Millions of people all over the world use electronic dictionaries. The electronic dictionaries are easy to use for business people and tourists, professional interpreters and students, and are essential for migrants. Electronic dictionaries allow you to check spellings, find meanings and synonyms of words, and give examples of word use in sentences. They can even work in reverse: you input a meaning or phrase and the dictionary finds the word you need. They provide you with instant access to more than 1,000,000 words and synonyms, including common expressions, idioms, medical, technical, legal, business terms and slang for more than 25 languages! Some of them are voice-enabled translation devices and even can talk. Engineers, programmers and linguists joined their efforts in order to develop the various wonderful models. One of the best electronic prototypes is undoubtedly the Oxford English Dictionary (OED) which is a comprehensive multi-volume dictionary published by the Oxford University Press (OUP). Generally regarded as the definitive dictionary of Modern English, it defines around 500,000 headwords and includes some 2.5 million illustrative quotations.

Although the OED is a British institution, and perhaps most comprehensive with regard to British English, its policy is to attempt to record all known uses and variants of a word in all varieties of English, worldwide, past and present. We can quote the 1933 preface: "The aim of this dictionary is to present in alphabetical series the words that have formed the English vocabulary from the time of the earliest records down to the present day, with all the relevant facts concerning their form, sense-history, pronunciation, and etymology. It embraces not only the standard language of literature and conversation, whether current at the moment, or obsolete, or archaic, but also the main technical vocabulary, and a large measure of dialectal usage and slang".

But how can this, the most traditional of traditional works of literature, benefit from modern technology? An initial answer, in a word, is "revision".

The Oxford English Dictionary, the record of the English language, took over forty years to complete the first time around; the first fascicle was published in 1884 and the last in 1928. Since then several supplements have expanded its coverage. In 1989, a second edition was published, consolidating all that had gone before but doing nothing so brave as to revise the text.

However, the English language, like the people who use it, is diverse and alive. It changes, evolves, borrows from other languages (perhaps even more so now in this global culture). Definitions change, and as historians reveal more about our past and scholarly thought matures, etymologies need to be revised. In the last one hundred years much of the content of the OED has become ready for revision or updating. In a time when national newspapers can cite new words and encourage their use each week, the Oxford University Press undertook to ensure the OED's authoritative status and set about the much needed revision.

In the past an update of the text would have been a lengthy, if not impossible, the task , and the result would be out of date by the time it was completed. However, as more and more of the text was moved into an electronic format (as part of the 1989 edition), and computer technology developed, it became clear that modern technology could facilitate the revision process in a much shorter time scale. Now, as the OED is launched into cyberspace, this revision is fully underway.

The revision process promises great things: new etymologies, taking into account modern thought and wider knowledge of diverse texts; revised or even new pronunciations; more and different examples of word usage, drawn from various sources, many of which were unavailable to the original editors. Revisions include the modernisation of definitions, taking into account usage from around the English speaking world, and will be at the rate of 1000 per quarter. As sections of the text are completed, they will be incorporated into the online text and be accessible immediately, ensuring the most up-to-date dictionary of the English language available at all times. This is a fundamental benefit, utilizing modern technology to provide functionality, rather than gimmicks.

Further however, modern technology adds greater value to the traditional text, in a number of other ways. The display of the text has been updated and for the first time hyperlinks between related words are made available. This significantly reduces page flicking, but perhaps inhibits browsing and the discovery of words by accident. This is no minor complaint, because one of the joys of a dictionary is to browse through it and encounter some curiosity of the language. With an online edition that only displays a single word with its definition, or a list of undefined words, this enjoyment is limited. However, with a few very simple search methods (part of the electronic OED's remit was to ensure a simple interface), including a full-text search, definitions, usage and all, the electronic OED can be put to good use.

There is the ability to display words in the chronological order of their introduction to the language. A word can be shown alongside its contemporaries, perhaps allowing the identification of periods of influence in the language. Words can be explored conceptually, making links across definitions (often revealing a few surprises that do allow for accidental discovery) with a simple search. Interesting searches arise when famous names are entered in the search box, revealing all the words that a particular person may have contributed to the language, or are

associated with. Dates again make for interesting searches, allowing associations between words and events to be made.

A search on a similar word, or synonym, will often reveal the word you are looking for, and perhaps some alternatives that are better. This is an invaluable aid for writers everywhere, be it for a novel or a formal report.

The electronic OED offers a search engine that can deal with wild cards, allowing searches such as "geo*" that would return a number of results that pertain to the earth and earth sciences. In the documentation that accompanied my test access to the OED online there was list of other ways in which the dictionary can be used. I hope this list is included somewhere in the final version of the dictionary and one suggestion was in solving crosswords. A search like a? c? r? may seem odd, but could provide that vital clue to the one word between you and the peace of mind a completed crossword can bring to. This is perhaps even more useful if you create crosswords.

Further, for real word buffs, the OED's wildcard searches can provide endless ways of spicing up scrabble games - try searching for x? or z? for some interesting ways to dispose of awkward letters.

This electronic edition of the OED offers a number of advantages over the traditional text, but it is not without its faults. I have already mentioned the lessening of interesting discoveries by accident. Also, interestingly, the search engine is unable to deal with phonetically or incorrectly spelt words. Whereas my word processor's spell checker can suggest "physics" from "fisics", the electronic OED cannot. This is perhaps an unfair comparison, but it seems to me that an excellent enhancement of this dictionary would be some form of word suggestion.

The electronic OED could perhaps also benefit from the introduction of sound. While I am in no way suggesting the OED be developed into a multimedia dictionary, which might perhaps undermine its authority, one of the most awkward things about the new words (especially for learners of a language) is their pronunciation. In the past paper based dictionaries we learners have had to be content with a "Key to Pronunciation" populated with a number of confusing symbols. Here it is a real opportunity to provide spoken guides to pronunciation. This seems a missed opportunity for an online dictionary that fully utilises technology to provide for its functional needs.

Finally there is the problem of access. The OED is not a commercial venture, it has never made a profit for the OUP, yet it is being released as a subscription only service. This is clearly to offset the costs of the monumental task of maintaining the dictionary, but it is a shame. Here is an opportunity to bring the OED into the offices and homes of many people, making it the everyday tool that in its present paper form it cannot be. Indeed many of the proposed uses of the OED online are suited more to these environments, than the academic uses of the past. (I would gladly bookmark it and keep it on hand as another online reference guide). Yet it is unlikely that the average home user will subscribe. This is not a fault in the dictionary, nor with the OUP, but simply a lamentable fact.

To conclude then, the OED online is considered one of the greatest works of the English language, a collected record of our past, into the modern world. It offers a number of tools that make it easy to use, yet it is exceptionally powerful at finding that elusive word, its history and some of those who used it. Its only real fault is that

some of the charm of several large volumes is lost. However it is a dictionary for the future that will remain a consistent record of the language for years to come.

Bibliography

1. *Oxford English Dictionary*, second edition, edited by John Simpson and Edmund Weiner, Clarendon Press, 1989.
2. *Caught in the Web of Words: James Murray and the Oxford English Dictionary*, K. M. Elisabeth Murray, Yale University Press, 2001.
3. *Empire of Words, The Reign of the Oxford English Dictionary*, John Willinsky, Princeton University Press, 1995.
4. *The Meaning of Everything: The Story of the Oxford English Dictionary*, Simon Winchester, Oxford University Press, 2003.
5. (UK title) *The Surgeon of Crowthorne* / (US title) *The Professor and the Madman*: *A Tale of Murder, Insanity, and the Making of The Oxford English Dictionary*, Simon Winchester, Harper Collins, 1998.

METAFORA ÎN TERMINOLOGIE

Inga STOIANOVA
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

The present article discusses main peculiarities of metaphor usage as a means of medical terms' formation. It also includes the determination of the most distinctive features of scientific and poetic metaphorization. The process of common words metaphorization and terminologization is described on the basis of metaphor modeling, which takes into consideration source–field and recipient-field of the words, as well as description of the frames and slots formed by the metaphorized terms. The author establishes that the animal and vegetable worlds as well as the human organism's concepts, forming a set of organistic metaphor models, represent the most productive field-sources for English medical terms (subfield of traumatology). Non-organistic field-sources as war, house and movement/action are found to be less productive in the described process. Form affinity is considered to be the basic principle for the greatest number of the medical metaphorized terms.

Am abordat problema metaforizării semnificațiilor drept mijloc de dezvoltare a structurii semantice a cuvântului, grație faptului că ea prezintă un interes deosebit şi este de o importanță majoră în limbă. Limba nu poate să se lipsească de metaforă, deoarece ea, metafora, stimulează dezvoltarea sistemului lexical al limbii şi a mijloacelor sale nominative. După L.Şăineanu, metafora constituie instrumentul puternic care a fecundat domeniul limbii şi a creat lumea abstracțiilor [1, 73]. "Metafora vine să dea corp unei impresii greu de exprimat", afirma Gastion Bachelard, iar Warren K.Wake menționează, că metafora este puntea dintre ceea ce ştim şi ceea ce vrem să ştim [16].

Problema metaforei este în atenția savanților încă din timpurile antice. După părerea marelui filosof antic Aristotel, metafora este asemenea unei enigme, existența căreia constă în faptul că "vorbind despre ceva real, îl unificăm cu ceva imposibil". Originalitatea şi irepetabilitatea metaforei i-au permis lui Aristotel să conchidă că a crea o metaforă bună înseamnă să observi identitatea.

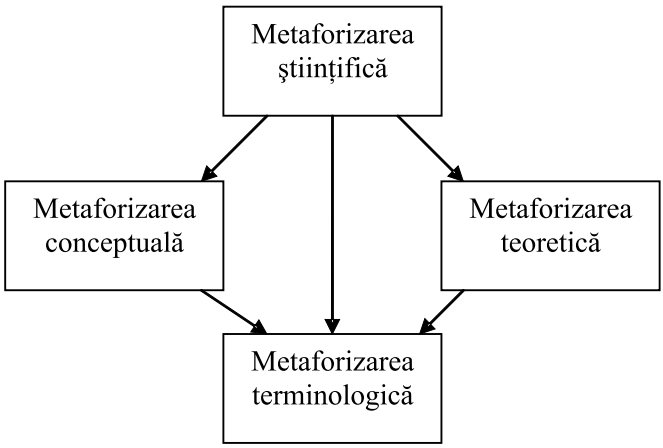
Actualmente, lista de referință a surselor lingvistice, literare, filosofice şi logice privind teoria metaforei este extrem de bogată [M.Johnson, D.Lacoff, D.Davidson, J.Serle, A.Langhe, O.Glazunov, A.Ciudinov, etc]. În lucrările de specialitate a fost cercetată problema determinării existenței metaforei ca fenomen lingvistic, a fost studiată metafora în sistemul tropilor, evidențiind trăsăturile lexicale, semantice şi funcționale proprii acestui fenomen. Pe noi ne interesează, însă, rolul metaforei în terminologie şi anume în formarea termenilor medicali, subdomeniul traumatologie.

Se ştie că metafora este definită drept figură de stil rezultată dintr-o comparație subînțeleasă prin substituirea cuvântului-obiect de comparație cu lexemul-imagine. Cât priveşte clasificarea acestui fenomen lingvistic, vom menționa, pe scurt, existența a trei tipuri de diviziuni (ce țin mai mult de literatura artistică):

- Clasificarea după Ortega y Gasset – în metafora conştiinţei-tablă (metaforă simplă cu o singură semnificaţie; sens denotativ – propriu) şi metafora conştiinţei-vas (metaforă complexă cu mai multe semnificaţii; sens conotativ);
- Clasificarea după Tudor Vianu – în metafora explicită şi metafora implicită (alcătuită dintr-un singur cuvânt cu valoare de sugestie, de regulă, pe lângă o construcţie verbală; se aseamănă cu simbolul);
- Clasificarea după Lucian Blaga – în metafora plasticizantă şi metafora revelatorie.

Studierea fenomenului lingvistic în discuţie a devenit una dintre tendinţele cognitivisticii moderne în cadrul căreia metafora este privită drept operaţie mintală, drept mijloc de cunoaştere, structurare, evaluare şi explicare a lumii înconjurătoare. Metafora, precum afirmă N.Ciudakov, nu este un fenomen lingvistic simplu, ci este şi o exprimare conceptuală a realităţii cotidiene, când noi reflectăm asupra unor termeni prin intermediul altora [10, 168]. Această teorie este susţinută şi de A.Ciudinov, care subliniază că "omul nu-şi reflectă atât gândurile prin intermediul metaforei, cât gândeşte metaforic şi creează prin intermediul metaforei lumea în care trăieşte" [11, 26]. Iar Kyong Liong Kim, tot în această ordine de idei, specifică că o metaforă este un sistem simbolic care ne permite să înţelegem parţial o existenţă neobişnuită în termenii altor experienţe obişnuite [16].

Metaforizarea în limbajul ştiinţific este un proces semantic de alegere a unei denumiri conform asemănării de obiect, de trăsătură sau de funcţie între două obiecte eterogene. De menţionat că noţiunile de metaforizare ştiinţifică şi caracterul metaforic al termenului ştiinţific nu sunt totalmente identice. Noţiunea de metaforizare ştiinţifică este mai amplă, mai generalizată decât cea terminologică, deoarece ea cuprinde în sine atât metaforizarea terminologică, cât şi alt tip de metaforizare, legat de metaforizarea conceptuală şi cea teoretică, dar care, la rândul său, nu întotdeauna se limitează la metaforizarea terminologică (schema 1). Metaforizarea conceptuală şi cea teoretică reprezintă nişte noţiuni mai complexe, deoarece se află în corelaţie cu substraturile creative, psihologice şi teoretice ale procesului în cauză [11, 117-118].



Schema 1
Schema relaţiilor dintre tipurile de metaforizare

În limbajul ştiinţific metafora are funcţie nominativă, deoarece pentru denumirea obiectelor ştiinţifice sunt necesare mijloace lingvistice, iar pentru exprimarea acestor noţiuni se pot utiliza şi cuvinte uzuale. În limbajul ştiinţific aceste cuvinte uzuale devin alt tip de unităţi, sunt elemente ale unui alt gen de vocabular. Relaţia semantică cu lexemul-sursă se menţine însă, deşi ea poate nici să nu fie prezentă în definiţia termenului.

Termenii formaţi prin transfer metaforic se caracterizează prin structură semantică complexă, deoarece trăsătura ce a determinat alegerea nominării este inclusă în semantica unităţii terminologice. După părerea lui J.Serle, semnificaţia metaforică reflectă, realmente, ceva diferit de semnificaţia directă a cuvântului, aceasta fiind nu din cauza modificării semanticii elementelor sale constitutive, ci din cauză că vorbitorul (în cazul nostru, specialistul în medicină) prin utilizarea lor, a subînţeles ceva deosebit [15, 524].

Procesul de metaforizare a unei unităţi terminologice parcurge trei etape. Prima etapă presupune determinarea trăsăturilor distinctive ale obiectului/fenomenului/acţiunii ştiinţifice. Aceste trăsături determină alegerea fie a cuvântului uzual adecvat din lexicul general, fie a unui termen din alt domeniu de aplicaţie. A doua este etapa conceptualizării. Aceasta presupune formarea ulterioară a noţiunii obiectului/fenomenului/acţiunii ştiinţifice studiate ce se află sub influenţa semnificaţiei cuvîntului uzual, care, la rîndul său, reprezintă un fel de "model" de cunoaştere a noţiunii. A treia etapă este cea a fixării unităţii nominative alese la o noţiune nouă şi separarea a două planuri semantice (distanţierea noii semnificaţii de semnificaţia cuvântului uzual). În acest moment, noua unitate nominativă obţine o „valoare" nominativă independentă, devine termen şi se supune tuturor regulilor de funcţionare a termenilor [8, 135].

În cadrul câmpului terminologic, cuvântul metaforizat îşi pierde semnificaţia primară şi, astfel, denumind o anumită noţiune ştiinţifică, necesită nu o explicăţie, ci o definiţie exactă. De exemplu, cuvântul *advancement*, semnificînd în limbajul uzual *succes, progress*, ca rezultat al transferului metaforic după asemănare de direcţie a acţiunii în cadrul terminologiei traumatologice engleze semnifică *deplasare* şi se defineşte " *a surgical detachment, as of a muscle or tendon, followed by a reattachment at an advanced level*" [14,19]. Astfel, termenul reinterpretat metaforic permite specialistului să-şi concentreze atenţia asupra unui detaliu, a unei trăsături a noţiunii exprimate prin termen, care (detaliu/trăsătură) are o importanţă vitală.

În limbajul ştiinţific există anumite legităţi ale procesului de metaforizare. După părerea lui V.Todorov, în cazul selectării particularităţii denumirii metaforice (adică a selectării bazei pentru transfer) pe primul plan se evidenţiază factorii obiectivi: analogiile, stabilitatea relaţiilor dintre realităţile ştiinţifice, dependenţa subiectului de stereotipurile gândirii, tendinţa vorbitorului de a reflecta adecvat trăsăturile fenomenului dat [9,10]. Din atare cauză, în terminologie, drept particularitate de atribuirea unei noi noţiuni unui nume, predomină acele operaţii, care se bazează pe modelele deja existente, pe asemănările deja fixate în limbă, pe stereotipurile cizelate.

Unul dintre cele mai importante mijloace ale acestei reconceptualizări este *modelul metaforic* care permite să prezentăm o problemă lingvistică complexă drept una simplă şi cunoscută [11, 26]. Teoria modelării metaforice ca direcţie a lingvisti-

cii cognitive se discută în lucrările lui N.Arutiunov, S.Kuzleakin, G.Sklearevski. Astfel, A.Ciudinov consideră că pentru descrierea modelului metaforic este necesar:

1. Să caracterizăm următoarele trăsături ale modelului:
   - domeniul noțional inițial (domeniul-sursă), căruia se atribuie cuvintele cuprinse de model în semnificația lor primară;
   - noul domeniu conceptual (domeniu-recipient), căruia se se atribuie cuvintele cuprinse de model în semnificația lor secundară;
2. Să evidențiem frame-urile ce se referă la acest model. Prin frame se înțelege un fragment al lumii lingvistice care structurează domeniul noțional dat (sfera semantică);
3. Să caracterizăm slot-urile tipice ce fac parte din fiecare framă, adică acele elemente situative ce includ o anumită parte a frame-ului, un anumit aspect al concretizării sale;
4. Să denumim conceptele tipice ce stau la baza formării slot-ului [12, 44-46].

Sistematizarea modelelor metaforice ale terminologiei medicale engleze se întemeiază pe domeniul-sursă al expansiunii metaforice, iar domeniul-recipient este reprezentat de domeniul de aplicație- medicină (mai exact, traumatologie).

Astfel, în cadrul analizei terminologei traumatologice engleze au fost depistate două grupuri de modele metaforice: organistice şi non-organistice. Primul grup este reprezentat prin metafore la baza cărora stau domeniile noționale "Animal world (regnul animal)", "Vegetable world (regnul vegetal)", şi "Human organism (organismul uman)", iar al doilea grup cuprinde metafore din domeniile-sursă "House (casă)", "War (război)", "Movement/action (mişcare/acțiune)". Să analizăm detaliat conținutul fiecărui model.

Modelul metaforic "**Traumatological realities are (like) human creative activity**" (realitățile traumatologice sunt asemenea activității creatoare a omului) este cel mai voluminos după numărul metaforelor incluse. Prin realitate traumatologică se înțelege orice obiect/fenomen/acțiune științifică, având o anumită valoare noțională și conceptuală. Modelul dat îmbrățișează câteva frameuri:

1. Frame-ul "**House**" (casă). De menționat că acest domeniu posedă toate condițiile necesare unei expansiuni metaforice, deoarece:
   - este foarte bine cunoscut fiecărei persoane;
   - posedă un potențial emoțional înalt;
   - conceptul "casă" are o rețea desfășurată de elemente ale structurii interne;
   - casa este domeniul de bază al existenței omului și al familiei sale.

<u>Slot-ul 1.1.</u> "Objects and utensils used in household" (obiectele și uneltele utilizate în gospodărie) (22 de termeni): *barrel* (butoiaș) și *barrel chest* (torace "în butoi"); *fork* (furculiță) și *silver-fork deformity* (deformația furculiței de argint);

<u>Slot-ul 1.2.</u> "Accessories" (accesorii) (7 termeni): *cravat* (cravată) și *cravat bandage* (bandaj triunghiular); *ring* (inel) și *ring knife* (bisturiu inelar);

<u>Slot-ul 1.3</u>. "House building" (construcția casei) (5 termeni): *bow* (arc) și *bow leg* (deformația picioarelor în forma literei O); *scale* (treaptă) și *scalene muscle* (mușchiul scalen);

Slot-ul 1.4. "Nourishment" (nutriția) (2 termeni): *milk* (lapte) și *milk leg* (flebită albă dureroasă); *sandwich* (tartină) și *sandwich osteotomy* (osteotomie orizontală).

2. Frame-ul "**Science**" (stiință). În calitate de domeniul-sursă al acestei frame au servit conceptele din matematică (geometrie și trigonometrie – total 15 unități) și științe juridice (2 termeni): *cub* (cub) și *cuboid bone* (osul cuboid); *trapezium* (trapez) și *trapezoid bone* (osul trapezoid), *guillotine* (ghilotină) și *guillotine amputation* (amputație în ghilotină).

3. Frame-ul "**Sport and game**" (sportul și jocul) include 14 termeni-metafore ce sunt bazate pe conceptele sportive: *racket* (rachetă de tenis) și *racket amputation* (amputare ovală); *ping-pong* (tenis de masă) și *ping-pong fracture* (fractură ping-pong).

4. Frame-ul "**Professional activity of a man**" (activitatea profesională a omului) cuprinde numai 5 metafore: *glover* (mănușar) și *glover`s suture* (sutura mănușarului); *housemaid* (menajeră) și *housemaid knee* (genunchiul menajerei).

Acest model metaforic cuprinde 42% de termeni-metafore în terminologia medicală engleză.

Viața organică şi anorganică au servit mereu drept model conform căruia omul interpretează realitatea socială şi profesională, creînd, astfel, lumea lingvistică profesională. Studierea metaforei zoomorfe a devenit deja o tradiție în lingvistica contemporană (T.Verşinin [3], Iu.Fedenev [13]). Drept sursă a expansiunii metaforice în cadrul modelului metaforic "**Traumatological realities are (like) nature**" (realitățile traumatologice sunt asemenea naturii) servesc regnul animal, vegetal şi aviar, precum astrele şi lumea anorganică, adică realitățile traumatologice sunt percepute în termenii conceptelor mediului înconjurator.

1.Frame-ul "**Animal and vegetable world**" (regnul animal şi vegetal). Este ştiut că metafora zoomorfă se bazează pe transferul chipurilor lumii animale asupra caracterizării omului, în cazul nostru este vorba de realitățile medicale:

Slot-ul 2.1. "Animal world" (regnul animal): *sole* (calcan) şi *soleus muscle* (muşchiul solear); *bull* (taur) şi *bull neck* (gât de taur);

Slot-ul 2.2. "Aviar world" (regnul aviar): *pigeon* (porumbel) şi *pigeon chest* (torace în carenă); *alar* (de la lat.alares – aripă) şi *alar spine* (apofiză pterigoidă);

Slot-ul 2.3. "Vegetable world" (regnul vegetal): *spike* (de la lat.spica - spic) şi *spica bandage* (bandaj spică); *green-stick* (rămură verde) şi *green-stick fracture* (fractură "în lemn verde"/ fractură subperiostală).

2.Frame-ul "**Stars**" (astre) include numai 3 termeni-metafore: *lunate bone* (osul lunar) de la lat. luna (lună); *stellate fracture* (fractură stelară) de la lat. stella (stea).

3.Frame-ul "**Inorganic world**" (lumea inorganică): *marble* (marmură) şi *marble bone* (os de marmură); *pearl* (perlă) şi *pearly tubercle* (tubercul „de perlă").

4.Frame-ul "**Climate**" (clima): *frozen pelvis* (bazinul înghețat) şi *algid stage* (stadiu rece).

În terminologia traumatologică engleză acest model cuprinde 29% de termeni-metafore şi se caracterizează prin productivitate medie.

Modelul metaforic "**Traumatological realities are (like) war**" (realitățile traumatologice sunt asemenea războiului) este al treilea, după frecvență, în terminologia studiată. Istoria civilizației, din păcate, cunoaşte un număr mare de

acţiuni militare cu caracter local sau mondial. Probabil, nu există nici o cultură care ar duce lipsă de concepte militare. Asupra acestui fapt şi-au canalizat atenţia G.Lacoff şi M.Johnson în studiul lor clasic "Metaphor we live" (Metafora prin care noi trăim), menţionînd că "multe obiecte la care noi apelăm ... sunt parţial determinate de imaginea acţiunilor militare" [5, 4]. Iar demararea unei activităţi militare necesită utilizarea armelor. Acest model metaforic în domeniul terminologiei studiate cuprinde 18 termeni-metafore. De menţionat că în cadrul lor se evidenţiază un grup de termeni a căror expresivitate este «ascunsă» în originea lor (elenă, latină, franceză): *thyroid cartilage* (cartilajul tiroidal) de la gr. thyrsus (scut), *sagittal pelvis* (bazin sagital) de la lat. sagitta (săgeată).

Comparativ cu alte domenii sociale (politică, economie) unde metaforele militare devin un mijloc universal de interpretare a anumitor realităţi, acest model metaforic nu se atestă ca fiind productiv în procesul de metaforizare a termenilor traumatologici (11%).

Modelul metaforic "**Traumatological realities are (like) human organism**" (realităţile traumatologice sunt asemenea organismului uman) există demult în limba engleză. Conform modelului dat specialistul atribuie realităţilor domeniului medical studiat trăsăturile şi caracteristicile cele mai bine percepute de el. Drept rezultat, realităţile medicale se prezintă ca un corp uman cu aspectele sale fiziologice şi anatomice. Acest model include 2 frame-uri:

1.Frame-ul "**Certain human organism's feature, action**" (o anumită particularitate, acţiune a organismului uman) cuprinde 12 termeni: *to weep* (a plânge) şi *„weeping" sign* (simptom „umed"), *phantom* (iluzie) şi *phantom limb* (limbul fantomă).

2.Frame-ul "**Organism's parts**" (părţile organismului) (6 termeni): *odontoid bone* (osul odontiod) de la lat. dens, dentis (dinte), *digit* (deget) şi *digital epiphysis* (epifiză digitiformă).

Spre deosebire de alte domenii sociale (economie, sociologie) unde, conform datelor lui A.Ciudinov [11], se evidenţiază o activitate intensă a acestui model, în terminologia medicală engleză el este neproductiv (11%).

Ultimul model metaforic evidenţiat "**Traumatological realities are (like) movement**" (realităţile traumatologice sunt asemenea mişcării) deasemenea conţine 2 frame-uri:

1.Frame-ul "**Types of movement**" (tipurile mişcării) cuprinde 10 termeni, procesul de metaforizare fiind bazat pe asemănarea acţiunii întreprinse: *to creep* (a se târî) şi *creeping bandage* (pansament „şarpe"), *to slip* (a aluneca) şi *slipping rib* (subluxaţia coastei/ "inel alunecos").

2.Frame-ul "**Means of movement**" (mijloace de deplasare) conţine 4 termeni: *airplane* (avion) şi *airplane splint* (atelă de abducţie), *scaphoid bone* (osul scafoid) de la lat.scapha (barcă).

Din cele expuse este evident că nici acest model metaforic nu este productiv în terminologia studiată (8%).

Astfel, analizînd mecanismul metaforizării termenilor traumatologici englezi conform modelelor conceptuale sus-menţionate, conchidem că majoritatea termenilor-metafore (85%) se bazează pe asemănare de formă. Celelalte 15% de termeni vizează asemănarea funcţională. Procedeul modelării metaforice permite a evidenţia trăsăturile ce stau la baza transferului semnificaţiei de la cuvânt uzual

la termen. Formarea semnificației terminologice metaforizate reprezintă un proces complex ce include nu numai semantica unui cuvânt uzual, ci şi relațiile sistemice ale unității lexicale date, trăsăturile sale paradigmatice și sintagmatice.

Surse bibliografice

1. Şăineanu L., *Raporturile dintre gramatică și logică*. Bucureşti, 1991.
2. Апресян Ю.Д., *Образ человека по данным языка: попытка системного описания* // Вопросы языкознания, 1995, №1, С.37-67.
3. Вершинина Т.С., *Метафорические модели с исходноé биологическоé сфероé в современном политическом дискурсе*: Дисс. … канд. филол. наук: 10.02.01.– Екатеринбург, 2002.
4. Глазунова О.И., *Логика метафорических исследованиé*. – СПб.: СПбГУ, 2000.
5. Джонсон М., Лакофф Д., *Метафоры, которыми мы живем* // Теория метафоры.- М.: Прогресс, 1990.– С.387-415.
6. Дэвидсон Д., *Что означают метафоры*// Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С. 172-193.
7. Ланге А.В., *Метафора*: *классы поэтизированных предметов и основные типы метафорических предикациé* // Бодуэновские чтения: Б.де Куртенэ и современная лингвистика: Межд. научн. конф: Труды и материалы: в 2 т. – Казань, КГУ, 2001. – Т.1– С.18-19.
8. Лапиня Э.А., *Метафора в терминологии микроэлектроники*.// Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 134-145.
9. Тодорова В.В., *Структурно-семантические особенности составных метафорических терминов в современном русском языке*.: Автореф. дис. … канд. филол.наук.: 10.02.01. - Харьков, 1989.
10. Чудаков Н.М., *Метафоры из сферы «природа» в политическоé речи* // Современная политическая лингвистика: Материалы межд. научн. конф. - Екатеринбург: Уральск. ГПУ, 2003.- С. 168-169.
11. Чудинов А.П., Россия *в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политическоé метафоры (1991-2000):* Екатеринбург: Уральск. ГПУ, 2001.
12. Чудинов А.П., *Структурныé и когнитивныé аспекты исследования метафорического моделирования (регулярноé многозначности)* // Лингвистика: Бюл. Уральск. лингв. об-ва.– Екатеринбург, Уральск. ГПУ, 2001.– Т.6. – С.38-53.
13. Феденева Ю. Б., *Моделирующая функция метафоры в агитационно-политических текстах 90-х гг. XX века*: Дис. … канд. филол. наук: 10.02.20.- Екатеринбург, 1998.
14. Dorland Pocket Medical Dictionary , ed. 26, Philadelphia, Saunders Comp, 2001
15. Serle J.R., *Metaphor*// Pragmatics. – New York: Oxford University Press, 1991. - P. 519 - 539.
16. http://enciclopedie.citatepedia.ro/index.php?c=metafor%E3 (16 septembrie 2007)

TRANSLATING POETRY

Valentina STOG
Free Inetnational University of Moldova

Tout en tenant compte que tout est traduction, c'est-à-dire la traduction d'un code vers un autre, d'un domaine vers un autre, de la pensée vers les sentiments et les mots, Leon Levitchi dit que « l'auteur se traduit lui-même, en transformant son imagination en mots, restant toutefois fidèle à lui-même, tandis que le traducteur doit l'être à l'auteur, aux traditions qu'il traduit, au langage vers lequel il traduit et à beaucoup d'autres canons ».

Dans ce sens la traduction de la littérature et spécialement de celle de la poésie devient un processus particulièrement délicat qui demande un niveau élevé de précision lorsque le traducteur poétique est contraint de rendre le mieux possible les principales dimensions de l'original : la magie du vers, sa musicalité et son pouvoir de suggestion. Le traducteur poétique est doté d'une passion spéciale pour les mots, d'un flair spécial en les utilisant, pour faire l'unique expérience du poète connue dans une autre langue et un autre contexte culturel. En traduisant, il peut se confronter aux problèmes d'ordre linguistique, littéraire, esthétique et socio-culturel. Le présent article a pour but de décrire quelques fondements de base concernant la traduction poétique. L'auteur y analyse les problèmes et les possibilités de la traduction littéraire et surtout de celle poétique.

Translating literary works is, perhaps, always more difficult than translating other types of texts because literary works have specific values known as the aesthetic and expressive ones. The aesthetic function of the work has to emphasize the beauty of the words (diction), figurative language, metaphors, etc. While the expressive functions should put forward the writer's thought [or process of thinking], emotion, etc. And the translator should try, at his best, to render these specific values into the target language (TL). As a genre of literature, poetry has something special compared to its other genres. In a poem, the beauty is not only achieved with the choice of words and figurative language like as in novels and short stories, but also with the creation of rhythm, rhyme, meter, and specific expressions and structures that may not conform to those met in everyday language. In short, the translation of poetry needs something more than translating literary works belonging to other genres. This article will present in brief some considerations in translating poetry.

The Methods

In general, there are a lot of methods in translating a text, but not all of them are appropriate to be used in translating a poem. According to Andre Lafevere, there are seven methods adopted by English translators in translating Catullus's poems: phonemic translation, literal translation, metrical translation, verse-to-prose translation, rhymed translation, free verse translation, and interpretation [Bassnett-McGuire, 1980: 81-82].

Phonemic translation attempts to recreate the sounds of the source language (SL) in the target language. And at the same time the translator tries to

transfer the meaning. To Lafevere's opinion, in general the result sounds awkward and sometimes leaves some parts of the original meaning behind. Literal translation means word-for-word translation. This method does not allow the translator to render the original meaning; while the phrase and sentence structures tend to fall by the wayside in the TL. The metrical translation emphasizes the reproduction of the original meter into the TL. And because each language has its own specific stressing and pronunciation system, this method will result in an inappropriate translation in terms of meaning and structure. Verse-to-prose translation also has some weaknesses. The outstanding weakness is the loss of the beauty of the original poem.

The next method is rhymed translation which emphasizes the transferring of the rhyme of the original poem into the TL translation. The result will be appropriate physically but tend to be semantically inappropriate.

The sixth method is free verse translation. With this method the translator may be able to get the accurate equivalents in the TL with a sound literary value of the result. On the other hand, the rhyme and meter tend to be ignored. So, physically the result is different from the original, but semantically it seems the same.

The last method noted by Lafevere is interpretation. According to him there are two types of interpretation: version and imitation. A version of a poem in the TL will semantically be exactly the same with the original, but physically totally different, while an imitation is quite a different poem, but the title, topic, and starting point are the same as in the original poem.

Lafevere's explanation of the above methods seems to reemphasize Cluysenar's opinion that the weaknesses of the poetry translation methods are due to the emphasis given to one or more poetic components in the process of translating. The literal, metrical, and rhymed translation methods seem to emphasize the "form" or "poetic structure" of the poem, while the rest emphasize the rendering of the precise meaning into the TL. It seems no methods described above will cater the poetry translators' needs appropriately.

According to Suryawinata, among the several translation methods proposed by experts communicative and semantic translation methods are worth noting. The two are even said to be the only methods that fulfill the two main aims of translation: accuracy and economy [Newmark, 1981: 22, 1988: 47].

The terms communicative and semantic translation themselves are proposed by Newmark [1981: 38-56, 62-69]. Communicative translation attempts to render the exact meaning of the original in such a way that the readers may not find difficulties in understanding the message of the translated text. In communicative translation, therefore, the translator can generously transfer the foreign element in the SL into the culture of the TL where necessary. This type of translation is best used for general argumentative and scientific texts, which are also called informative and vocative texts by Newmark.

Semantic translation, on the other hand, attempts to reproduce the precise contextual meaning of the original by taking more account of the aesthetic values and expressive component of the original poem, such as peculiar choice of words, figurative language, metaphors, sounds, etc. This type of translation is best used for imaginative literatures, which are also called expressive texts by Newmark. The writer, however, agrees with Suryawinata stating that a poetry translator, in

fact, frequently functions as the mediator of the communication between the poet and the reader. Therefore, the translator should take the readership into account. In short, he should try to make the content and the beauty of the original poem ready for readership.

Some possible problems in translating poetry

Analyzing the problems arising in the course of translation, Suryawinata finds that a literary translator tends to face linguistic, literary and aesthetic, and socio-cultural problems. Thus, translating a poem, one of the literary genres, the translator is also likely to face the above problems.

Linguistic Problems

In terms of linguistic factors, there are at least two points to consider: collocation and obscured (non-standard) syntactical structures. The word "collocation' used here refers to words or word groups with which a word or words may typically combine. The combination may by syntagmatic or horizontal, as 'make a speech' (not 'say a speech'), 'run a meeting' (not 'do a meeting'), etc.

The other class of collocation is pragmatic or vertical. This consists of words belonging to the same semantic field or being semantically opposite. Different from the first class, the collocates in this class may be the same for several languages.

Whatever the reason is, where there is an accepted collocation in the SL, the translator must find and use its equivalent in the TL if it exists. But a closer attention should also be paid to the collocation with a similar form in the SL and TL, but having a different meaning.

Another point to consider in terms of linguistic matters is obscured (non-standard) syntactic structures. Such kinds of structures may be intentionally used in a poem as a part of the expressive function of the text. Hence, such structures should be rendered as closely as possible.

The first step to deal with this problem is to find the deep (underlying) structure. According to Newmark [1981: 116], the useful procedure is to find the logical subject first, and then the specific verb. If the two important elements are discovered, the rest will fall into place. After that the translator can reconstruct the structure in the TL as closely as possible to the original one. Besides, the structure of each phrase or clause should also be closely examined.

Literary or Aesthetic Problems

Aesthetic values or poetic truth in a poem are conveyed in word order and sounds, as well as in cognitive sense (logic). And these aesthetic values have no independent meaning, but they are correlative with the various types of meaning in the text. Hence, if the translator destroys the word choice, word order, and the sounds, he impairs and distorts the beauty of the original poem. Delicacy and gentleness, for instance, will be ruined if the translator provides crude alliterations for the original carefully composed alliterations. So, the problem in translating a poem is how to retain the aesthetic values in the TL text.

Aesthetic values, according to Newmark [1981: 65], are dependent on the structure [or poetic structure], metaphor, and sound. Poetic structure includes the plan of the original poem as a whole, the shape and the balance of individual sentences in each line. Metaphor is related to visual images created with the combi-

nations of words, which may also evoke sound, touch, smell, and taste. Sound is anything connected with sound cultivation including rhyme, rhythm, assonance, onomatopoeia, etc. A translator cannot ignore any of them although he may order them depending on the nature of the poem translated.

Poetic Structure

Poetic structure is the first of the three basic factors. It should be noted that structure meant here is the plan of the poem as a whole, the shape and the balance of individual sentence or of each line. So, it does not have to relate directly to the sentential structures or grammar of a language, though in fact it is very much affected by the sentential structure. Thus, maintaining the original structure of the poem would mean maintaining the original structure of each sentence.

Metaphorical Expressions

Metaphorical expressions, as the second factor influencing aesthetic values, mean any constructions evoking visual, sound, touch, and taste images, the traditional metaphors, direct comparisons without the words *'like'* and *'as if'*, and all figurative languages. Intentionally, the writer does not use the term metaphor in the sub-heading since it has a different meaning for various people. What is generally known as (traditional) metaphor, for example, is not the same as the metaphor meant by Newmark.

To understand the meaning of metaphor as proposed by Newmark, it is advisable to understand the following terms: object, image, sense, metaphor, and metonymy. Object, called also topic, is the item which is described by the metaphor. Image refers to the item in terms of which the object is described. It is also called vehicle. The next term, sense, refers to the point of similarity between aspects of the objects and the image. Metaphor here means the word[s] taken from the image. And, finally, metonymy refers to one-word image that replaces the object, which is in many cases figurative but not metaphorical. Metaphor example: The ship *plowed* through the sea. (*plowed* instead of *navigated*). Metonymy example: The *sails* crossed the ocean. (*sails* instead of *ship with sails*).

In the expression *'rooting out the faults'*, for example, the object is *'faults'*, the image is *'rooting out weeds'*, the sense is (a) eliminate, (b) with tremendous effort, and the metaphor is *'rooting out'*. The expression *'the seven seas'* referring *'the whole world'* is not metaphorical. It is figurative and metonymic.

Newmark (1981: 88-91) proposes seven procedures to translate metaphors in general. The first procedure is reproducing the same image in the TL if the image has comparable frequency and currency in the appropriate register. This procedure is usually used for one-word metaphor, e.g. *ray of hope*.

The second procedure is replacing images in the SL with standard TL images within the constraints of TL cultures.

The next method is translating a metaphor by a simile, retaining the image in the SL. This procedure can be used to modify any type of metaphor.

And the rest of the procedures such as, translating metaphor (or simile) into simile plus sense, conversing metaphor into sense, deleting unimportant meta-

phor, and translating metaphor with some metaphors combined with sense, are not considered appropriate for poetry translation.

The possible question arising now is "how far can a translator modify the author's metaphorical expressions?" It depends on the importance and expressiveness. If they are very expressive in term of originality, they should be kept as close as possible to the original, in terms of object, image, sense, and the metaphor.

And then what about the culturally-bound metaphors or expressions?

As is known, there are two kinds of expressions: universal and culturally-bound ones. Universal expressions are the ones which consist of words having the same semantic field with that of most cultures in the world. Culturally-bound expressions are culture specific due to the fact that different cultures conceptualize experience in varying ways. According to Dagut "there no simplistic general rule for translation of metaphor, but the translatability of any given SL metaphor depends on [1] the particular cultural experiences and semantic associations exploited by it, and [2] the extend to which these can, or not, be reproduced non-anomalously in TL, depending on the degree of overlap in each particular case." [1976:32]

Moreover, he says that "what determines the translatability of a SL metaphor is not its 'boldness' or 'originality', but rather the extend to which the cultural experience and semantic associations on which it draws are shared by speakers of the particular TL."

Sound

The last of literary or aesthetic factors is sound. As stated before, sound is anything connected with sound cultivation including rhyme, rhythm, assonance, onomatopoeia, etc. A translator must try to maintain them in the translation. As Newmark further states, "In a significant text, semantic truth is cardinal [meaning is not more or less important, it is important!], whilst of the three aesthetic factors, sound [e.g. alliteration or rhyme] is likely to recede in importance - rhyme is perhaps the most likely factor to 'give' - rhyming is difficult and artificial enough in one language, reproducing line is sometimes doubly so." [1981: 67] In short, if the translation is faced with the condition where he should sacrifice one of the three factors, structure, metaphor, and sound, he should sacrifice the sound.

On the other hand, the translator should balance where the beauty of a poem really lies. If the beauty lies more on the sounds rather than on the meaning (semantic), the translator cannot ignore the sound factor. See the following part of a poem written by Effendi Kadarisman. Can a translator ignore rhyme and assonance? In this case, he has to maintain both.

e.g. *Are you the bubble-bubble gum?*
Are you the jumble-jumble hum?
Are you the rumble-rumble drum?
Well, folks
Poems are serious jokes
Just say those nonsense words
And sing with the mocking birds

In other cases where sound is not such important, the translator should try to maintain them first in the TL before he decides not to transfer the sound into the TL. This means he should try to keep the beauty of the sound where possible.

The Importance of Culture in Translation

The definition of "culture" as given in the Concise Oxford Dictionary varies from descriptions of the "Arts" to plant and bacteria cultivation and includes a wide range of intermediary aspects. More specifically concerned with language and translation, Newmark defines culture as "the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression" [1988:94], thus acknowledging that each language group has its own culturally specific features. He further clearly states that operationally he does "not regard language as a component or feature of culture" [Newmark 1988:95] in direct opposition to the view taken by Vermeer who states that "language is part of a culture" [1989:222]. According to Newmark, Vermeer's stance would imply the impossibility to translate whereas for the latter, translating the SL into a suitable form of TL is part of the translator's role in transcultural communication.

The notion of culture is essential to considering the implications for translation and, despite the differences in opinion as to whether language is part of culture or not, the two notions appear to be inseparable. Discussing the problems of correspondence in translation, Nida confers equal importance to both linguistic and cultural differences between the SL and the TL and concludes that "differences between cultures may cause more severe complications for the translator than do differences in language structure" [Nida, 1964:130]. It is further explained that parallels in culture often provide a common understanding despite significant formal shifts in the translation. The cultural implications for translation are thus of significant importance as well as lexical concerns.

Lotman's theory states that "no language can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have at its centre, the structure of natural language" [Lotman, 1978:211-32]. Bassnett [1980: 13-14] underlines the importance of this double consideration when translating by stating that language is "the heart within the body of culture," the survival of both aspects being interdependent. Linguistic notions of transferring meaning are seen as being only part of the translation process; "a whole set of extra-linguistic criteria" must also be considered. As Bassnett further points out, "the translator must tackle the SL text in such a way that the TL version will correspond to the SL version... To attempt to impose the value system of the SL culture onto the TL culture is dangerous ground" [Bassnett, 1980:23]. Thus, when translating, it is important to consider not only the lexical impact on the TL reader, but also the manner in which cultural aspects may be perceived and make translating decisions accordingly.

Socio-cultural Problems

Words or expressions that contain culturally-bound word[s] create certain problems. The socio-cultural problems exist in the phrases, clauses, or sentences containing word[s] related to the four major cultural categories, namely: ideas, behavior, product, and ecology [Said, 1994: 39]. The notion of "ideas" includes belief, values, and institution that of; "behavior" includes customs or habits, "products" in-

cludes art, music, and artifacts, and "ecology" includes flora, fauna, plains, winds, and weather.

In translating culturally-bound expressions, as with any other ones, the translator may apply one or more of the procedures: Literal translation, transference, naturalization, cultural equivalent, functional equivalent, description equivalent, classifier, componential analysis, deletion, couplets, note, addition, glosses, reduction, and synonymy. In literal translation, the translator performs unit-to-unit translation. The translation unit may range from word to larger units such as phrase or clause.

He applies transference procedure if he converts the SL word directly into TL word by adjusting the alphabets [writing system] only. The result is loan word. When he does not only adjust the alphabets, but also adjust it into the normal pronunciation of TL word, he applies naturalization.

In addition, the translator may find the cultural equivalent word of the SL or, if he cannot find one, neutralize or generalize the SL word to result 'functional equivalents'. When he modifies the SL word with description of form in the TL, the result is description equivalent. Sometimes a translator provides a generic or general or super ordinate term for a TL word and the result in the TL is called classifier. And when he just supplies the near TL equivalent for the SL word, he uses synonymy.

In componential analysis procedure, the translator splits up a lexical unit into its sense components, often one-to-two, one-to-three, or -more translation. Moreover, a translator sometimes adds some information, whether he puts it in a bracket or in other clause or even footnote, or even deletes unimportant SL words in the translation to smooth the result for the reader.

These different procedures may be used at the same time. Such a procedure is called couplets [Said,1994: 25 - 28].

The author does not assert that one procedure is superior to the others. It depends on the situation. Considering the aesthetic and expressive functions a poem is carrying, the translator should try to find the cultural equivalent or the nearest equivalent [synonym] first before trying the other procedures. An example is:

The first stanza of Shakespeare's Sonnet XVIII below.

Shall I compare thee with a summer's day?
Thou are more lovely and more temperate
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date…

It is understood that "summer" is very beautiful for temperate countries, and it implies distinguished beauty. But the cultural equivalents or near equivalent of "summer" does not mean exactly, possible, the same in TL, for example. And to translate any expression containing such words, the translator should, once again, consider each expression carefully in terms of the importance and expressiveness. If the expression is very important seen from the whole meaning of the poem and very expressive seen from the originality of the expression, there is no reason not to supply the cultural or near equivalent in the TL [Newmark, 1981: 50].

Challenges of verse translation

Literary translation is the translation of varying literary genres. Serious imaginative literature has four principal types, namely, poetry, drama, short story, and novel [Newmark, 1981:39]. Translating literary works is not a simple task. Every literary genre has its specific translation problems. Central to translating drama is the issue of performability since the play is meant to be performed and not merely read. Moreover, translator rendering the dialogue of a play has to be able to choose the language suitable to the occasion and the relationships between characters [Massoud, 1988: 49-50]. Short stories are the second most difficult literary form after verse. The difficulty arises from the fact that formal and thematic concentration and unity should be carefully preserved through certain cohesive effects. The most important of the problems faced while translating novels is the relative significance of both the SL culture and the writer's moral purpose to the reader [Newmark, 1981: 170-171]. Of the four literary genres of literature, poetry is the most difficult in translation. The challenges a literary translator faces when trying to imitate the form, rhythm, meaning, and imagery of a poem in another language, and the procedures suggested for dealing with such challenges, are worth exploring.

Dissimilarities between the SL and TL's poetical forms present a challenge to verse translators. Naturally, every language has its distinguishing poetic forms.

On the other hand, English poetry is divided into varying genres in terms of form. The familiar formal types of verse are lyrical, narrative, epic, and dramatic. By turn, lyrical poetry is divided into numerous types, namely, sonnet, ballad, elegy, and ode. Each has its fixed form. For instance, Shakespearian sonnet consists of 14 lines divided into three quatrains and a couplet, and the rhyme scheme is always abab-cdcd-efef-gg. As for the structure of stanza, there are many forms of it. A quatrain is a four-line stanza; a terza rima consists of three lines, and ottava rima, of eight. In narrative and lyrical poems, the stanza may have up to six or seven lines. Spenserian stanza consists of 9:11 lines. The ballad stanza consists of a number of lines having four feet and three feet respectively, and such lines could be followed by a refrain . In English two words rhyme when the last stressed vowel, and all the sounds that follow it, are identical and occur in the same order, as in 'bream/seam' [Dickens, Hervey, and Higgins: 81].

Issues of appropriateness and practicability are of great importance when choosing the form of the TL poem [Dickens, Hervey, and Higgins: 92]. To translate poetry effectively, translators have to be poets acquainted with the poetic forms of the SL and the TL. Equally important, translator-poets must have sensitivity to know when to translate a poem into verse, and when to translate it into prose [Massoud, 50]. After that, the translator has to decide when to translate into free verse, and when to translate into measured and rhymed columned poetry. The decision is important due to the fact that cultures differ in the way they use or relate to different types of languages [Massoud: 50].

In some cases, the translator may choose to translate poetry into prose or free verse. Historical poetical plays, some scholars suggest, are better translated into prose, rather than verse. The reason is that prose can convey the literal and accurate meaning of the SL and preserve the spirit of the facts and historical incidents narrated. Sometimes it may be preferable to translate a poem into free verse. When trying to imitate an Arabic poem, for example, it may be impossible to transfer into

English the Arabic features on the phonic level [e.g. alliteration and assonance] which may be no less significant than features of metre and rhythm. Moreover, imitation may require that the translator dramatically changes denotative meaning in order to make the TT suit the desired verse form. The careful use of vocabulary that obviously belongs to poetic register, or that which has particularly appropriate connotations in the context in which it is used, may compensate for the loss of metrical and rhyming features [Dickens, Hervey, and Higgins: 92].

Clearly, there is a link between intentionality and the form of the poem. When translating English lyrical verse into TL, undoubtedly, music of lyrical poetry is crucial for conveying meaning i.e. it has a meaning that is by no means less important than the meaning of words. Sometimes, music becomes more important than the meaning of lexical units. Another example is the translation of chants. A chant has no fixed form, thus its lines vary in length. The translator should, as far as possible, find creatively its adequate equivalent. Thus, translating the meaning of songs and chants, whatever accurate the translation is, to a form rather than rhymed and measured verse is likely to waste the intentionality of the poems. On the other hand, when translating lyrical poetry that has no fixed form, the translator is free to choose the poetic form most suitable to the TL readership. Thus, s/he produces a poem that has the characteristics of TL rhyme and rhythm.

Rhyme presents a challenge due to the fact that every language has its unique rhyming patterns. For instance, the traditional monorhyme of some languages is extremely different from the traditional rhyme patterns of English. Thus, the translator who decides to use a monorhyme style, which is exotic-sounding to the English readership, or uses a rhyming pattern more natural-sounding in English, regardless of the significant loss on phonic level [Dickens, Hervey, and Higgins: 92].

In verse translation, a challenge arises from the fact that all poems have plurality of meaning. As Baker suggests, it is not easy to define 'even the basic prepositional meaning of a word or utterance with absolute certainty'. Naturally, in most cases, words have 'blurred edges' and their meanings are negotiable to a great extent [Baker: 17]. In other words, every act of reading a poem, as suggested by G. Steiner, is in itself an act of translation i.e. interpretation. The notion of comprehension of the ST is misleading; the translator's reading of the SL poem is only one of the whole range of possible meanings. Bassnet agrees that there is no distinction between translation and interpretation: the translator first reads/translates in the SL, and then translates into the TL [Bassnet: 82]. Therefore, the translator is forced to exert much more effort than the average reader has to do in order to adequately understand the poem.

The interlingual translation is likely to reflect the creative interpretation of the SL made by the translator [Bassnet: 82].The translator should try to perceive very precisely as s/he can the meanings of the ST words in order to convey them in the TL. Beaugrande warns that imposing the translator's reading of the ST on the readership is a common mistake in translating poetry since polyvalence is a crucial feature of poetic discourse. Since the ST allows multiplicity of responses among the ST readership, it is the duty of the verse translator to 'preserve as far as possible, the range of possible responses' among the TT readership by preserving all the possible meanings inherent in the ST [Hatim and Mason: 11]. Newmark suggests that

the translator may translate the most probable sense, and put the less probable sense in a footnote if s/he judges this sense to be important. [Newmark: 220].

Verse translators have to be aware of the difference between referential meaning and poetic meaning. The task of a translator of poetry is not restricted to conveying the meanings of words i.e. refering the reader to the same thing the SL poet refers to, it also includes conveying the significance and producing the same effect as the SL. Unlike in scientific translation, success in translating poetry does not depend on the extent to which the translation is referentially close to the original poem, rather it depends on other criteria based on literary criticism and its applications on language and writing. This is important because the text is likely to produce meanings not physicaly present in it [Hatim: 76]. Again, the difficulty in translating poems arises not only from the varying levels of meanings, but also from the need that the translator should be aware of the cultural context of both languages concerned, to choose the closest word to the author's meaning. Translating the tone of the SL poet is a most challenging task. Tone is defined as the poet's position towards his/her poem; whether s/he is serious or humorous, whether s/he intends overstatement, or understatement. Translating the tone into another language different in its literary conventions is certainly difficult. Since the notion of understanding the original poem is misleading, and it is more accurate to describe the translator's meaning as an interpretation of the poet's meaning, no one can argue that a poem has only one tone or that there is a real or 'intended' tone. Thus, when translating a poem having both clear and underlying tones, the translator should preserve these tones as far as possible. This means that the translator should be faithful as much as s/he can by not refraining from using a colloquial word or expression, for example, if it can help in conveying the tone, and by being aware that language has various levels that can help him/her 'ascending' or 'descending' in tones. In fact, familiarity with the ideas and underlying meaning of the SL poet, is crucial to translating the intention of the the original author of the poem. Therefore, it is said that the best translators of literature, and poetry, are those who are most 'in tune' with the original writer. That enables the translator from possessing the spirit of the original and making the intent of the poet his/her own.

Metaphor is one of the figures of speech depending on meaning rather than sound. It is defined as "a figure of speech based on comparison that is implied rather than directly expressed. To say: he was a lion in the fight" [Glossary of Literary Terms]. According to Newmark, metaphor has two purposes. The first is cognitive i.e. referential purpose: to describe a mental process or state, a concept, a person, an object, a quality or an action more comprehensively and concisely than is possible in literal or physical language. The second is aesthetic i.e. pragmatic purpose: to appeal to the senses, to interest, to clarify, to please, to delight, to surprise. Generally, when translating imagery, the most important principle is that "the translation should give the same meaning as the original and should produce the same emotional effect". A metaphor can be universal [*a 'glassy' stare*], cultural [*a 'beery' face*], or individual [*a 'papery' check*]. Newmark argues that there are six types of metaphor: dead, cliché, stock, adapted, recent, and original. [Newmark: 104 -106].

A verse translator may have to choose a convenient metaphor translation procedure. Translators should have an aesthetic sensitivity to imagery and symbols

and possess the agility and insight to choose the effective way of conveying meaning of the metaphor from among many possibilities. "Usually, cultural metaphors are harder to translate than universal or personal metaphors" [Newmark, 106]. The difficulty arises when local flowers and grasses are used as metaphors. To produce the same effect, the translator may have to create a culturally equivalent TL metaphor or converting SL metaphor to sense, or if possible, adding sense to the metaphor. The translator of poetry, has to reproduce original metaphors scrupulously, even though it may cause cultural shock to the TL readership that are unfamiliar with the SL culture. When the metaphor is known in the TL culture, the translator can transfer the image of the metaphor. However, if the translator regards metaphors as important, it is his duty to carry it across, to launch it on the target language and its culture.

When translating poetry, puns [or paronomasias] are most difficult to translate, since they are limited by meter. Pun is a phrase that deliberately exploits confusion between similar-sounding words for humorous or rhetorical effect.

A pun may also exploit confusion between two senses of the same written or spoken word, due to homophony, homography, homonymy, polysemy, or metaphorical usage. Walter Redfern has said: "To pun is to treat homonyms as synonyms" [Walter Redfern, 1984: 12]. For example, in the phrase, "There is nothing punny about bad puns", the pun takes place in the deliberate confusion of the implied word "funny" by the substitution of the word "punny", a heterophone of "funny". By definition, puns must be deliberate; an involuntary substitution of similar words is called a malapropism.

Puns are a form of word play, and seem to occur in all languages [although some people claim that they are easier to construct in some languages than others].

Examples of puns are found in the Bible [in both the Old and the New Testaments]. Puns on the names of pharaohs of Egypt such as during the reign of Solomon, have been shown to provide dates of pharaoh reign or a time line to the stories.

Many famous writers, such as Alexander Pope, James Joyce, Vladimir Nabokov, Robert Bloch, and others, have used puns, along with other forms of word play. In the past, the serious pun was an important and standard rhetorical or poetic device, as in Shakespeare's *Richard III*:

"Now is the winter of our discontent made glorious summer by this son of York" [pun on homophony of *son* and *sun*]

The translator of poetry has to sacrifice puns simply because they are restricted by meter. For example, when the purpose of the pun is only to raise laughter, the poet can compensate for it by another pun on a word with a different but associated meaning. If the two senses of the pun are more important than the medium, the poet can translate them by reproducing the two senses in an incongruous way. When a pun is used in the SL poem to illustrate a language, or a slip of the tongue, or the sense is more important than witticism, the poet has to transfer, translate, in both senses, and usually explain it.

Alliteration and assonance are among the phonic patterns recurrent in poems and having thematic and expressive purposes.

Alliteration is the repetition of a leading vowel or consonant sound in a phrase. A common example in English is *"Peter Piper Picked a Peck of Pickled Peppers"*. Alliteration can take the form of assonance, the repetition of a vowel, or consonance, the repetition of a consonant; however, unlike a strict definition of alliteration, both assonance and consonance can regularly occur within words as opposed to being limited to the word's initial sound. Some critics hold the opinion that the term "alliteration" applies just as accurately to phonetic repetitions that occur elsewhere than the initial position [first letter], sometimes falling on later syllables, yet retaining alliterative properties due to the form of the example's meter, which, through affecting the syllables stress may mimic the intensity of the initial. Further, the use of differing consonants of similar properties [labials, dentals, etc.] is sometimes considered to be alliteration.

The relative formal accessibility of alliteration makes it one of the most commonly used literary tools in English, tracing its origins back to Old English and other Germanic languages such as Old High German, Old Norse, and Old Saxon. Particularly notable examples of early literary alliteration can be found in these languages' poetry, namely Alliterative verse. Alliterative verse is a form of poetry that relies heavily on consonance and assonance rather than rhyme. Perhaps the most famous example of alliterative poetry is the Old English epic, *Beowulf*. A line extracted from *Beowulf* which bears an example of the most common "hypermetric" form contained in the poem follows. Note the alliterative ''g" initials: "*gan under gyldnum beage, þær þa godan twegen".*

Translating alliteration and assonance is a specific translation challenge since they depend on the repetition of sounds and are restricted by the use of metre. Clearly, no TT can reproduce the same sequence of sounds as the ST [Dickens, Hervey, and Higgins: 80], simply because no two languages are exactly the same in terms of phonic features [Massoud: 21]. Translators faced with sound-symbolism have to decide what its function is before starting translating a poem. When it is deemed essential, since the aim of translation is to convey as much as possible of the ST message, the translator will have to convey the message into TT through TT sound-symbolism. Of course, the TL sound-symbolism will be different from that of the SL. The translator-poet can possibly compensate for the loss of the SL phonic features by replacing them with the TL ones that have a comparable effect. Usually, this costs significant loss in respect of denotative and connotative meaning [Dickens, Hervey, and Higgins: 83].

Conclusion

In its complexity, the theory and practice of translation deals with elements related to the whole cultural context, with the language in relationship with extralinguistic factors.

According to Ortega Y Gasset, languages separate us and hinder communication not only because they are different, but also because they come from different minds, form different intellectual systems, finally from different philosophies [Ortega Y Gasset: 1942]. Thus he considers translation a utopia. Nevertheless, this utopia does not mean to abandon translating, on the contrary it involves searching for possibilities of communication. The "splendor" of translation rises from its

"misery", that is from the difficulties it must face which many times seem unlikely to overcome.

In translating poetry, the ideal is always the same and is still not to touch: translating a poem into another language feeling that this is the way the poet himself would have written it. The poetry translator is bound to render a fundamental dimension of the original: the magic of the verse, its musicality and power of suggestion. He is endowed with a special passion for word, with a special feeling of using in order to make the poet's unique experience known in another language and cultural context.

Some translation theorists consider it impossible to render the harmony of Eminescu's verse, for example, in another language and cultural space. They think it is impossible to preserve the "unboundariness" of the language, to express in another language the soul movement which is felt in Eminescu's words and verse, to equal that special tonality, flexibility, nuance, rhythm, accent, rhyme, and metaphor. However, this is far from meaning that Eminescu cannot be translated. There is always some accepted loss in translating poetry, on condition that the translator makes up for it by using something adequate offered by the rhetoric of the poetic space into which he enters when translating.

In conveying a message through language, a writer tries to make the communication as effective as possible. In this process there are many choices to make both syntactically and semantically. The choice will depend on the writer's purpose. It is possible to identify a conventional way of putting text together as a means of passing on factual information. From such transactional language, meaning can be extracted and passed on without any damage to content and coherence.

For a translator transferring a literary text, it is not enough to grasp the internal structure of the text. Bassnet [1980:37] believes that a translator needs *to understand the internal and external structures operating within and around a work of art.* In identifying the difficulty of passing on meaning of *the unique ensemble of the original phonetic-syntactic context* [Stiener, 1975:352] believes we need a translation *which gives language life beyond the moment and place of immediate utterance or transcription*.

In the early stages of learning a language and in the early stages of learning to translate it, the aim is to minimize the amount of negotiation involved in order to ensure maximum accuracy.

Learners need to go on to develop skill with more and more complex transactional language and, at an appropriate time, begin to develop their interactive skills beyond those involved in the basic information cycle. Further, each individual has a set of complex intentions with regard to communication and needs to be able to express these in a manner acceptable to whatever situation is involved. This quite involves a more beyond the "norm" represented by transactional language. Individuals need to become dexterous recipients and producers of language beyond the norm if they are to survive in the "real" world and communicate in an acceptable way in whatever situation they find themselves. The final achievement is an interpreter who can work effectively in very controversial situations or a translator who can produce a poem that is as great a piece of art in a target language as it is in the source language.

Bibliography

1. Baker, Mona, *In Other Words*: A Coursebook in Translation. London and New York: Roultedge, 1992.
2. Basil, Hatim, and Mason Ian, *Discourse and the Translator*. London and New York: Longman, 1994.
3. Bassnet-Mcguire, Susan, *Translation Studies.* London: Methuen, 1980
4. Beaugrande, R, *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Van Gorcum, Assen, The Netherlands, 1978
5. Dagut, M.B, Can *Metaphor be Translated*? in Babel, International Journal of Translation, No. 1/1976 vol XXII
6. Dickens, James, Hervey, Sander, and Higgins, Ian, *Thinking Arabic Translation*. London and New York: Routledge, 2002
7. Donne, John. *Poems of John Donne*. Vol I. E. K. Chambers, ed. London: Lawrence & Bullen, 1896
8. Lotman, J., Uspensky, B. *On the Semiotic Mechanism of Culture*, New Literary History, London, 1978
9. Massoud, Mary, *Translate to Communicate; A Guide for Translation*. Illinois: David C. Cook Foundation Monographs, 1988
10. Newmark, Peter, *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press, 1981
11. Newmark, Peter, Textbook *of Translation.* Oxford: Pergamon Press, 1988
12. Ortega Y Gasset, *The theory of Andalucia and Other Essays: Wilhelm Dilthey and the idea of life*. Lisbon, 1942
13. Redfern Walter *Puns*. London: Blackwell, 1984
14. Steiner, G., After *Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: OUP, 1975

MODIFICĂRI LA NIVEL DE VOCABULAR ÎN CONTEXTUL INTEGRĂRII EUROPENE

Ana Vulpe
Universitatea Liberă Internaţionala din Moldova

On sait que la langue est inimaginable hors de la société, par conséquent ses changements sont explicables seulement par rapport à la société. Les homues qui parlent une certaine langue ont besoin des mots pour exprimer les relatios spécifiques à la période historique dans laquelle ils vivent. Dans ce but ils inventent de nouveaux mots ou ils les prennent des autres langues. Les dernières annèes graĉe aux processus d'européniſation et même de globalisation on préfère la variante la plus commode d'importation des mots de la langue, la plus proche du statut de langue universelle, de la langue de circulation internationale qui est, premièrement, l'anglais. Avant tout on a en vue le nouveau flot de langages terminologiques apportés par la modernisation continue de la civilisations qui conquiert la langue dans l'ensemble comme facteur de communication. En même temps, la modification du lexique les dernières années a lieu pas seulement par la voie des emprunts, mais aussi par l'attribution de nouveaux sens aux éléments lexicaux existant dans la langue.

Limba este, după cum se ştie, un fenomen prin excelenţă social. A apărut în societate, pentru a satisface nevoia de comunicare a oamenilor, şi se schimbă, evoluează odată cu societatea, adică în raport cu subiectele de comunicare, bazate pe situaţii reale şi cu nivelul vorbitorilor. Prin urmare, dacă apariţia limbii este de neînchipuit în afara societăţii, schimbările ei nu sunt explicabile altfel decât în raport cu societatea [1].

Limba unui popor trebuie să se adapteze permanent la condiţiile mediului sociopolitic, economic şi cultural în care acesta trăieşte. O limbă vie nu se află niciodată într-o stare de „repaus". Influenţele asupra ei vin încontinuu atât din interior, cât şi din exterior. Oamenii, care vorbesc o anumită limbă, au nevoie de cuvinte care să exprime realităţile specifice perioadei istorice în care trăiesc. Întru acest scop ei fie că inventează cuvinte noi, fie că le preiau din alte limbi. Situaţia optimă din punctul de vedere al dezvoltării limbii ar fi acea care se caracterizează printr-o stare de echilibru între influenţele interne şi cele externe, adică între crearea de cuvinte noi şi adoptarea de neologisme. Acest moment este important pentru păstrarea nealterată a structurii interne a limbii, fapt ce prezintă cheia care îi va permite să supravieţuiască şi să prospere, chiar şi în situaţia în care ea este supusă la influenţe externe considerabile.

Dacă multă vreme modificările în cadrul vocabularului s-au făcut, în fond, prin crearea de cuvinte noi şi ceva mai puţin prin importul de cuvinte din limbile vorbite de populaţiile vecine, astăzi, datorită unor procese de europenizare, de globalizare chiar, aproape că se preferă varianta (probabil mai comodă) de importare a cuvintelor din limba care este cea mai aproape de statutul de limbă universală, din limba de circulaţie internaţională care este, în primul rând, engleza.

Adoptarea de neologisme trebuie să se facă după modele bine puse la punct, în aşa fel încât acestea să fie asimilate perfect, nu să fie introduse forţat şi să

apară ca nişte corpi străini. Oricât de frumos ar suna un anumit neologism, includerea lui în vocabularul român trebuie să depindă, în principal, de modul în care el se integrează în limbă. Or, modificările în limbă se impun numai după ce au fost vreme îndelungată puse la încercare în practica de zi cu zi a comunicării. Indiferent de faptul cine a lansat o inovaţie sau alta, ceea ce contează este dacă ea a devenit un bun al maselor, dacă masa vorbitorilor o acceptă sau nu. Acceptarea unui potenţial neologism trebuie decisă, ţinându-se cont, în primul rând, de criteriile funcţionale. După cum se ştie, una dintre trăsăturile de bază ale limbii române este susţinută de caracterul ei fonetic, care se defineşte printr-o corespondenţă exactă între pronunţarea cuvintelor şi scrierea lor. Or, specialiştii în materie susţin că atâta timp cât caracterul fonetic al limbii este păstrat intact, româna va supravieţui şi va prospera.

Preocupările din ultimii ani, privitoare la completarea, sistematizarea şi descrierea vocabularului limbii române, ne-au impus o examinare atentă a faptelor de limbă din paginile unor publicaţii periodice, dintr-o serie de emisiuni radiofonice şi televizate, dat fiind faptul că anume acestea recepţionează cu promptitudine schimbările în limbă. Munca noastră s-a soldat mai înainte (prin 1992-1993, când abia începea procesul de extindere a relaţiilor culturale, sociale, economice cu alte ţări) cu alcătuirea unui microfişier ce cuprindea elementele lexicale noi sau sensuri noi ale unor elemente lexicale existente în limbă (aveam în vedere elementele lexicale sau sensurile neînregistrate nici de cele mai recente dicţionare de neologisme). Printre acestea erau şi cuvintele noi: *briefing, marketing, reiting, respondent, sponsor,* precum şi sensurile noi ale unor cuvinte existente: *catalizator, epicentru, maraton, moratoriu, a picheta* ş.a. Ne-am încumetat şi le-am prezentat, în premieră, cu definiţii, mai întâi într-un articol de revistă, aşa cum le-am înţeles din utilizările lor în presa periodică, în diferite emisiuni, întrucât, după cum am menţionat mai sus, aceste formaţiuni noi nu erau înserate încă în coloanele nici chiar ale celor mai recente lucrări lexicografice româneşti [2]. Peste câţiva ani, lucrând la elaborarea unui dicţionar explicativ, le-am introdus şi în dicţionar, întrucât aceste elemente lexicale au avut rezistenţă în timp, s-au încetăţenit. Ele nu au fost doar nişte cuvinte „la modă". Aceste înnoiri din limbă au fost determinate, întâi şi întâi, de necesităţile obiective de fixare prin limbă a noilor valori materiale şi spirituale. „Ideile nouă au trebuinţă de cuvinte nouă", menţiona Alecu Russo în „*Cugetări*". Şi aceste „cuvinte nouă" limba sau le împrumută dintr-o altă limbă, sau le creează pe baza mijloacelor proprii, având menirea să facă faţă anumitelor necesităţi comunicative. Se are în vedere, în primul rând, noul val de limbaje terminologice adus de modernizarea continuă a civilizaţiei, care cucereşte limba în ansamblul ei ca factor de comunicare.

Or, aceste necesităţi au devenit deosebit de pronunţate începând cu anii 90 ai secolului trecut, la hotarul dintre etapele istorice caracterizate prin procese politice şi economice tranşante, când în limbă odată cu progresul general al societăţii, cu lărgirea schimburilor economice şi culturale s-a produs o adevărată „explozie" informaţională. A apărut în societate necesitatea unei „scurte întruniri în care se dau anumite informaţii şi instrucţiuni în vederea unor acţiuni", a fost împrumutat şi cuvântul din engleză *briefing*, care să denumească acest fenomen; a apărut „sistemul de activităţi comerciale prin care se realizează cunoaşterea curentă şi în perspectivă a pieţei consumatorului", s-a împrumutat cuvântul din engleză *mar-*

keting, care să denumească acest fenomen; a apărut fenomenul de „finanţare a unei întreprinderi, a unei manifestări sportive, culturale, etc. de către o persoană, o organizaţie, o asociaţie", a apărut şi verbul *a sponsoriza*, creat pe baza substantivului *sponsor*, împrumutat iarăşi din engleză.

Seria aceasta de cuvinte noi o putem continua cu unele dintre cele mai recente împrumuturi ca: *site (*plural *site-uri)* cu sensul „ spaţiu de memorie a unui document, având o adresă prin care poate fi găsit în Internet", din limba engleză; *scheci* (plural *scheciuri*) din englezescul *sketch* cu sensul "scenetă scurtă cu caracter umoristic, satiric"; *scanner* (pronunţat ca în engleză *schenăr*) cu sensul „aparat cu ajutorul căruia se preiau unele imagini în calculator; *laptor* (pronunţat *leptor*), cuvânt englezesc, având sensul „computer portabil"; *body-guard* (pronunţat *bódigard,* scris şi *bodygard,* plural *body-guarzi*) cu sensul „gardă de corp"; tsunami (din japonezul *tsunami*),pronunţat *ţunami* cu sensul „val gigantic care apare pe suprafaţa oceanelor în urma cutremurelor de pământ" (menţionăm că deşi fenomenul nu există în realitatea noastră, e cunoscut de vorbitori datorită informaţiilor difuzate în presă, la radio sau la televizor, când acest fenomen se produce în anumite regiuni ale globului pământesc); *curriculum*, cuvânt latinesc, având sensurile „ 1) sistem de documente cuprinzând datele esenţiale privind procesul de predare, învăţare şi evaluare; 2) programă ce fixează conţinutul, metodele şi organizarea învăţământului la un anumit obiect de studii"; *item*, cuvânt englezsc, având sensul „ componentă de bază a unui test, incluzând o formulare de întrebare, o însărcinare". Remarcăm că elementele lexicale *curriculum* şi *item* sunt înregistrate cu definiţii doar într-un dicţionar explicativ al nostru apărut recent la editura „Biblion". Ele sunt suficient de frecvent utilizate în ultimii ani în domeniul învăţământului. Sensurile acestora le-am dedus anume din contextele ce ţin de această sferă de activitate.

Constatând faptul că în ultimii zece ani modernizarea lexicului s-a produs prin neologisme atât de sursă romanică, cât şi, mai ales, anglo-americană, după cum ne arată şi exemplele de mai sus, ţinem să menţionăm că unele dintre acestea au invadat cu adevărat lexicul, au pătruns abuziv în limbă. Ne referim la circulaţia unor aşa elemente lexicale ca: *market*, *live*, *on-line*, *hot-line*, *exchange, parking* etc. În limba română, de fapt, există denumiri pentru obiectele, fenomenele indicate de aceste împrumuturi şi nu s-ar cuveni să facem exces de acestea din urmă. Or, mulţi dintre vorbitorii de limba română, venind în contact cu avalanşa mesajelor vorbite şi scrise, difuzate prin mass-media şi nu numai, în care acestea se folosesc, necunoscându-le, discern cu greu semnificaţiile unor astfel de cuvinte împrumutate, fapt care poate avea drept consecinţă receptarea inexactă a mesajelor -- situaţie cu totul indezirabilă în cadrul comunicării [3, 4].

Modificarea lexicului în ultimii ani are loc nu numai pe calea împrumuturilor, ci şi prin atribuirea de sensuri noi elementelor lexicale existente în limbă. Despre acest fenomen am vorbit, am scris şi cu altă ocazie. În materialul de faţă amintim doar despre o parte dintre acestea, şi anume: *maraton* cunoscut ca un termen din domeniul sportului cu sensul de „probă atletică de alergări pe o distanţă de 42,195 km" este utilizat tot mai insistent în ultimii ani cu sensul de „manifestare de binefacere, de obicei televizată, radiofonică, care se desfăşoară în mai multe ore, chiar zile"; *epicentru* cu sensul de „punct pe suprafaţa pământului situat deasupra focarului unui cutremur de pământ, unde intensitatea zguduirii este maximă", ţine de domeniul seismologiei. Însă acesta apare frecvent şi în îmbinări de tipul:

epicentrul manifestărilor, *epicentrul luptei* etc., din care se cristalizează sensul de „parte esențială în procesul desfășurării unor acțiuni, a unui eveniment etc."; verbul *a demara,* împrumutat din limba franceză ca termen sportiv, este înregistrat în dicționarele explicative ale limbii române cu următoarele sensuri: „I. intranz. 1) (despre autovehicule, motoare etc.) A se pune în mişcare; a porni. 2) fig. sport. A-şi lua avânt, a porni în viteză. II. tranz. A elibera (o corabie) de parâme (în vederea plecării)." În ultimul timp însă atestăm o lărgire de sens a verbului în cauză: *demarează festivitățile*, *competițiile*, *tratativele*, *anul de studii* etc., etc. Verbul *a obstrucționa* înregistrat în dicționarele explicative cu sensurile: „1) med. (despre canale tubulare) A se astupa parțial sau total; 2) sport. A împiedica (atacantul advers) să ajungă la minge" apare şi în îmbinări neaşteptate de tipul: *a obstrucționa discuțiile*, *dezideratele* etc. La fel prin „deplasare semantică" o serie de alți termeni depăşesc cadrul domeniului respectiv, fiind utilizați în cele mai imprevizibile îmbinări lexicale. E cazul îmbinărilor de tipul: *metastazele corupției*, *colaps economic*, *cursă prezidențială*, *stoparea procesului de învățământ*, *topul clinicelor stomatologice* etc. Menționăm că aceste sensuri, deocamdată, nu sunt incluse nici într-un dicționar explicativ. Dacă în publicațiile anterioare astfel de utilizări le etichetam drept anumite excese ale ziariştilor, acum constatăm că ele se impun tot mai mult în limbă, sunt utilizate tot mai frecvent, tinzând să capete statut de unități ale limbii, contribuind, prin aceasta, la îmbogățirea vocabularului. Uzul determină norma. Faptele sunt susținute şi de limba franceză, din care au provenit cuvintele cu sensurile lor de bază şi în care aceste sensuri conotative, într-o formă mai extinsă sau mai restrânsă, există. Prin urmare, e posibil ca acestea, dacă vor avea rezistență în timp, să nimerească şi ele în dicționarul explicativ al limbii. Am spus „posibil", pentru că un dicționar, pe de o parte, are sarcina de a reflecta aspectul deja normat al vocabularului, în baza unei analize meticuloase a situației actuale în limbă, pe de altă parte, dicționarul este o carte care nu numai că niciodată nu a fost, ci nici nu poate fi terminată, întrucât este imposibil să se înregistreze toată bogăția de cuvinte şi sensuri noi, generate de continua mişcare, transformare, evoluție a vieții şi implicit a minții omeneşti, mai ales, în timpurile în care trăim.

Referințe bibliografice

1. *Tratat de lingvistică generală,* Bucureşti, Editura Academiei, 1972.
2. Vulpe A., Onofraş M. *Note lexicale* // Revistă de lingvistică şi ştiință literară, 1991, nr. 3
3. Rezeanu A., *Realități şi implicații economico-sociale în lexicul românesc contemporan* // Limba şi literatura română, 1992, nr.2.
4. Ichim A., *Polisemia în limbajul publicistic actual* // Limba şi literatura română, 1994, nr.1.

SPECIFICUL TRADUCERII TEXTELOR JURIDICE COMUNITARE

Ludmila Hometkovski
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

In the present article the author highlights the conditions which are considered necessary to perform a good translation of legal texts, especially of those applied in the field of community law. The starting point of the research is the analysis of the nature of law that considerably influences the process of editing and translating legal texts. Legal translation encounters two major obstacles: the first one refers to the differences in the legal system, and the second one – to the differences in the linguistic system. The article points out possible ways of solving problems the specialists meet in their translation activity.

Grație colaborărilor internaționale, schimbului de experiență şi pur şi simplu dorinței de a cunoaşte altceva străin, activitatea traducțională dintr-o limbă spre alta, sau dint-un limbaj specializat spre altul, a devenit o practică răspîndită pe glob şi este în creştere continuă.

Atît cercetările efectuate în lume la acest capitol, cît şi experiența profesională, ne permite să spunem că o traducere de calitate trebuie să exprime conținutul textului-sursă, să păstreze stilul său şi să conțină formele pe care le utilizează un vorbitor nativ al limbii spre care realizăm traducerea. Grosso modo, dacă traducătorul a reuşit să transmită aceste nuanțe în textul-țintă într-o limbă corectă din punct de vedere gramatical şi sintactic, atunci putem spune că a fost realizată o traducere calitativă.

Cît priveşte traducerea textului specializat, aici se conturează cîteva cerințe suplimentare. Standardizarea limbajelor specializate (LSP) pe plan internațional impune folosirea unor reguli atît în limba-sursă, cît şi în limba receptoare. Fenomenul standardizării facilitează lucrul traducătorului, însă standardizarea însăşi are neajunsurile ei. Textul specializat este pe jumătate sau uneori şi mai mult constituit din vocabular specific, cealaltă parte revenindu-i elementelor din lexicul comun. Traducătorul trebuie să țină seama de regulile morfologice, sintactice etc. din limbajul general, dar să acorde importanță şi regulilor specifice LSP concret. Este vorba de coduri, semne, moduri de aranjare a termenilor etc. specifice unor limbaje specializate, mai bine zis specifice tuturor LSP, dar în măsură diferită. De exemplu, limbajele tehnice sînt îmbibate de astfel de particularități. De obicei, aceste elemente nu reprezintă dificultate pentru traducător. Un alt moment important al limbajului specializat constă în faptul că el foloseşte multe unități sintagmatice, unități terminologice complexe, care provoacă greutăți suplimentare de traducere în funcție de caracterul specific al fiecărei limbi. Diferite cercetări au demonstrat că majoritatea termenilor sînt formați din mai multe entități lexicale. Dificultatea constă nu doar în declinarea substantivelor, formarea pluralului, conjugarea verbului (operații obişnuite pentru traducător), dar şi în ordinea corectă a tuturor elementelor unității compuse.

Din cele menţionate mai sus, precum şi din alte aspecte pe care le vom evoca ulterior reiese că sarcina traducătorului nu este uşoară, în deosebi a traducătorului de texte specializate. Traducătorului îi revine rolul de a rezolva probleme de conţinut, stil, formă. El trebuie să cunoască bine limbile implicate în procesul traducţional, să poată stabili legătura între ele, să cunoască domeniul în care traduce, metodele de traducere, metodele de lucru în terminologie şi, nu în ultimul rînd, metodele informatice. Cunoaşterea doar a terminologiei nu este suficientă pentru a traduce, dar este un ajutor important pentru obţinerea unei traduceri specializate, deoarece terminologia defineşte şi sitematizează conceptele. Traducătorul nu este autorul acestor concepte specializate, chiar dacă de multe ori îi revine rolul terminologului, dar utilizează munca sistematică efectuată de terminolog sau terminograf. De aici, legătura strînsă între ambele activităţi – cea de traducător şi cea de terminolog.

În opinia noastră, abordarea problemelor legate de traducerea textelor juridice presupune, în primul rînd, o analiză asupra dreptului ca atare, natura sa, conţinutul, formele, etc., deoarece traducerea juridică este o cofrontare a diferitor drepturi, chiar dacă ele fac parte din acelaşi sistem juridic.

Juriştii şi traductologii remarcă că între diferite drepturi există mari diferenţe structurale, o decupare diferită a realităţii juridice, noţiuni şi concepte fără echivalenţe (de ex. *Common law*). De aici există tendinţa proprie juriştilor, în primul rînd, de a considera că unii termeni sînt intraductibili justificînd astfel aşa fenomene ca împrumutul şi calchierea. Adică cîmpurile noţionale ale diferitor drepturi nu se suprapun complet.

Aceste greutăţi întîmpinate de jurişti sînt, din păcate, în plină măsură valabile pentru traducător. Diferenţa între sistemele juridice proprii diferitor ţări constituie problema majoră din punct de vedere a traducerii, care presupune transferul realităţii juridice-sursă în realitatea juridică-ţintă.

Cercetătorii insistă că „les principaux problèmes en traduction juridique découlent du fait qu'il faut transposer un message d'un ordre juridique à un autre. Les définitions du droit y sont différentes, les origines historiques, les coutumes, les institutions, les procédures aussi" (Vassilios G. Koutsivitis, 1988: 44).

În acest sens, la nivelul traducerii, constatăm că traducătorul trebuie să transmită în limba-ţintă concepte şi noţiuni care deseori există doar în limba-sursă (*common law, equity, consideration*). Astfel de noţiuni sînt absolut necunoscute pentru sistemul romano-germanic. Din această perspectivă, în traducerea juridică contează mai mult cunoaşterea sistemului, decît cunoaşterea normelor din care el se compune.

Dreptul se constituie grosso modo din trei surse: legea, practica judiciară (jurisprudenţa) şi obiceiul (cutuma). Importanţa lor variază în funcţie de cultură, ele sînt exprimate prin diferite discursuri în cadrul unei şi aceleiaşi culturi sau de la o cultură la alta. Toate aceste aspecte trebuie să fie luate în considerare de traducător pe parcursul efectuării traducerii.

Diversitatea sistemelor de drept în lume este considerată de unii cercetători ca unica dificultate serioasă care se impune cu adevărat (Jean-Claude Gémar, 1979: 44).

Dreptul internaţional public – ramură a sistemului romano-german, reglementează relaţiile între state, organizaţiile internaţionale fondate de ele şi alte

subiecte ale dreptului internaţional. ONU este cea mai importantă organizaţie în domeniul codificării şi dezvoltării dreptului internaţional.

Dreptul Uniunii Europene este o formă a dreptului internaţional, care se caracterizează prin faptul că ţările membre ale UE îşi limitează în mod conştient unele drepturi delegînd unele plenipotenţe organelor supranaţionale. Dreptul comunitar este un drept supranaţional în care actele normative edictate de UE deseori au o forţă juridică mai mare decît actele legislative naţionale.

Fiecare societate îşi organizează sistemul juridic în funcţie de concepţia pe care o are asupra dreptăţii şi de structura socio-politică pe care o adoptă. Pe de altă parte, evoluţia considerabilă a colaborării internaţionale face posibilă şi necesară apropierea şi influenţa reciprocă a sistemelor de drept. Pe lîngă aceasta, are loc o apropiere ce merge pînă la unificare între sistemele de drept ale ţărilor din cadrul diferitor organizaţii internaţionale cum ar fi: Comunitatea europeană, care a dus prin consecinţă la apariţia unui sistem propriu de drept, numit Drept comunitar sau Dreptul Uniunii Europene.

Juristul francez René David (1999: online) sublinia că unificarea internaţională a dreptului nu constă în înlocuirea diverselor sisteme juridice naţionale printr-un un sistem supranaţional unic, ci în armonizarea dreptului internaţional.

În opinia noastră, armonizarea diferitor sisteme juridice (romano-germanic, anglo-saxon, religios, mixt) contribuie la unificarea vocabularului juridic. Însă această unificare rămîne în proces, armonizarea drepturilor naţionale nefiind încă terminată şi va continua atîta timp cît ţările vor candida la aderare. Reieşind din lista de pe portalul oficial al UE a „altor state europene" (douăzeci la număr), procesul de aderare început în 1951 (după propunerea din 9 mai 1950 privind crearea unei Europe organizate, indispensabilă pentru menţinerea relaţiilor de pace a lui Robert Schuman, ministrul francez al afacerilor externe, cunoscută sub numele de „Declaraţia Schuman") va fi unul de lungă durată, care va necesita armonizarea neîntreruptă a vocabularului juridic comunitar şi va provoca „dureri de cap" traducătorului pentru cel puţin următorii cincizeci de ani. Oricît de mare ar fi tendinţa spre unificare, în fiecare pereche de limbi implicate în traducere vor rămîne propriile „înţelesuri" ale unuia şi aceluiaşi concept de tipul lui *jurisprudenţă* – unul din termenii de bază ai vocabularului juridic: în franceză *jurisprudence* şi *jurisprudenţă* în română înseamnă *practica judiciară (=totalitatea deciziilor judecătoreşti)*, iar în engleză sub *jurisprudence* şi în rusă sub *юриспруденция* se subînţelege teoria generală a statului şi a dreptului, filosofia dreptului. Prin urmare, termenul francez *jurisprudence* se va traduce în română prin *jurisprudenţă*, iar în engleză prin *the decisions of the Courts* şi în rusă prin *судебные решения*.

În baza celor evocate mai sus concluzionăm că în traducerea juridică există două obstacole majore. Primul ţine de diferenţa de sistem juridic, al doilea – de diferenţa de sistem lingvistic. Urmează să analizăm care ar fi posibilităţile de soluţionare a acestor probleme întîlnite în activitatea traducătorului.

Chiar dacă admitem că reieşind din faptul că dreptul comunitar este un drept unificat şi armonizat şi în procesul traducerii a astfel de texte nu se pune problema diferenţei de sisteme juridice, oricum în sarcina traducătorului rămîn alte probleme de rezolvat cum ar fi: transferul corect şi complet al conţinutului, păstrarea formei şi stilului propriu pentru textul-sursă şi, nu în ultimul rînd, calitatea traducerii în textul-ţintă.

Din acest punct de vedere, considerăm triada conţinut-formă-calitate fiind o condiţie obligatorie şi nedevizată în realizarea traducerilor juridice.

Pentru transferul corect al sensului juridic, traducatorul de texte juridice trebuie, în primul rînd, să posede anumite cunoştinţe din conţinutul disciplinei juridice. Ignoranţa traducătorului în domeniul în care traduce poate duce la efecte nefaste.

De obicei, la traducerea termenilor juridici, traducătorul foloseşte sursele terminografice specializate bilingve şi plurilingve pentru alegerea echivalentului adecvat, precum şi contextele de utilizare în vederea confirmării corectitudinii termenului ales. Dacă echivalentul respectiv lipseşte în dicţionare, se recurge la traducerea descriptivă (explicativă) sau se păstrează termenul original (Frédéric Houbert, 1999 : online) Însă traducerea descriptivă ar fi o soluţie pentru textele juridice aparţinînd doar unui stat, or dreptul transnaţional necesită un transfer al conţinutui prin aceleaşi concepte, noţiuni şi categorii echivalente în tot spaţiul unional, deoarece dreptul comunitar se fondează pe valori şi principii comune pentru întreaga arie geopolitică.

Reieşind din natura dreptului şi specificul traducerii juridice acceptăm după Bell (2000 : 59-60) următoarele competenţe de care trebuie să dea dovadă un traducător profesionist: competenţele gramaticală, sociolingvistică, de discurs şi strategică.

1. Competenţa gramaticală presupune cunoaşterea regulilor de cod, de vocabular, de formare a cuvintelor, de pronunţie/scriere pe litere şi de structurare a propoziţiilor;

2. Competenţa sociolingvistică presupune cunoştinţe necesare şi capacitatea de a produce şi de a înţelege enunţurile în context, de a percepe sensul real conferit de subiect, de statutul participanţilor, de scopul interacţiunii, etc.;

3. Competenţa de discurs presupune capacitatea de a combina forma şi sensul pentru a obţine texte scrise sau orale de diferite genuri, cu un caracter unitar.

Traducătorii (inclusiv juridici) trebuie să evite comiterea greşelilor de sens, de contrasens, de nonsens.

4. Competenţa strategică presupune stăpînirea strategiilor de comunicare, cu scopul eficientizării comunicării.

Traducătorului acquis-ului comunitar îi revine sarcina de a traduce texte legislative publice (tratate, convenţii, directive, protocoale etc.) şi nu texte juridice private (acte notariale, contracte matrimoniale, de vînzare-cumpărare a proprietăţilor etc.) **În instituţiile europene se traduc documente de natură legislativă, politică şi administrativă**, care sunt complexe şi extrem de riguroase în ceea ce priveşte forma şi conţinutul. În acest tip de traduceri, repetiţia şi respectarea strictă a structurii şi a regulilor stilistice sunt semne de bună practică în toate cele 23 limbi oficiale ale UE. Instrumentele electronice de traducere asistată sunt foarte utile în acest scop. Traducătorul trebuie să rămînă fidel textului-sursă, rolul lui nu este de a interpreta.

Documentul tradus trebuie să corespundă formal (avem în vedere structura, şablonul) cu textul-sursă. Aceasta permite identificarea exactă a oricărei poziţii din original. Actele dreptului comunitar urmează cu stricteţe această regulă. De exemplu, în culegerea de acte normative comunitare în limbile română, engleză şi franceză (Directiva Parlamentului European şi a Consiliului 2001/84/CE din 27

septembrie 2001 privind dreptul de suită în beneficiul autorului unei opere de artă originale: 176) observăm paralelismul strict al alineatelor în toate trei limbi:

Directiva Parlamentului European și a Consiliului 2001/84/CE din 27 septembrie 2001 privind dreptul de suită în beneficiul autorului unei opere de artă originale	**Directive 2001/84/EC of the European Parliament and of the Council of 27 September 2001 on the resale right for the benefit of the author of an original work of art**	**Directive 2001/84/CE du Parlement européen et du Conseil du 27 septembre 2001 relative au droit de suite au profit de l'auteur d'une oeuvre d'art originale**
PARLAMENTUL EUROPEAN ȘI CONSILIUL UNIUNII EUROPENE, avînd în vedere Tratatul de instituire a Comunității Europene, în special art. 95, (...) întrucît: (1) În domeniul dreptului de autor, dreptul de suită (...)	THE EUROPEAN PARLIAMENT AND THE COUNCIL OF THE EUROPEAN UNION, Having regard to the Treaty establishing the European Community, and in particular Article 95 thereof, (...) Whereas: (1) In the field of copyright, the resale right (...)	LE PARLEMENT EUROPÉEN ET LE CONSEIL DE L'UNION EUROPÉENNE, vu le traité instituant la Communauté européenne, et notamment son article 95, (...) considérant ce qui suit: (1) Dans le domaine de droit d'auteur, le droit de suite (...)

Totodată, vom preciza că versiunea engleză şi cea franceză a actului dat (directivele făcînd parte din legislația europeană care se aplică direct tuturor cetățenilor UE) nu sînt traduceri în sensul direct al cuvîntului dintr-o limbă în alta, dar sînt rezultatul unei co-redactări paralele a actelor comunitare în toate limbile oficiale UE la momentul edictării actului. În 2001 limba română, spre deosebire de engleză şi franceză nu era una din limbile oficiale ale UE şi, prin urmare, doar versiunea română a directivei susmenționate este o traducere.

Alte documente comunitare (de exemplu, comunicările cu autoritățile naționale, deciziile adresate persoanelor fizice sau juridice şi corespondența) nu sînt traduse decît în limbile necesare.

Folosirea tuturor limbilor oficiale îmbunătățește transparența, legitimitatea şi eficacitatea Uniunii şi a instituțiilor sale. Textul juridic care definește politica lingvistică a UE este *Regulamentul nr. 1/1958 al Consiliului* care, modificat, fixează regimul lingvistic al Comunității Economice Europene, enumerînd limbile oficiale şi stabilind cînd şi în ce condiții trebuie folosite. În plus, *Tratatul de instituire a Comunității Europene* consacră în legislația primară principiul, potrivit căruia

instituţiile UE trebuie să comunice cu interlocutorii lor din statele membre în limba oficială aleasă de aceştia.

Comisia Europeană lucrează zilnic în trei limbi – engleza, franceza și germana – și nu folosește toate limbile oficiale decît în scopul informării și al comunicării cu publicul, prin urmare actele comisiei se traduc. Parlamentul European, în schimb, are membri care au nevoie de documente de lucru în propria lor limbă: în acest context, multilingvismul total se impune deci încă de la început. Dezbaterile în parlament au loc simultan în toate limbile oficiale ale UE, parlamentarii, fiecare în limba lui, articulînd noțiuni, principii și reguli, redactate mai apoi în fiecare limbă.

Reieșind din dificultățile și riscurile traducerii, au fost elaborate modalități de redactare legislativă: *redactarea bilingvă, redactarea paralelă, coredactarea* (Robert Bergeron, 1995: 48-49).

Faptul co-redactării paralele decurge chiar din textele tratatelor: *Prezentul tratat, denumit Tratatul de la Lisabona, redactat într-un singur exemplar (*sublinierea noastră*, drawn up in a single original/redigé en un exemplaire unique)*, *în limbile bulgară* (... se enumeră în ordine alfabetică toate limbile oficiale ale UE la momentul edictării actului), *textele redactate în aceste limbi* (sublinierea noastră, *the texts in each of these languages/les textes établis*) *fiind egal autentice, va fi depus în arhivele* (...) (Tratatul de la Lisabona de modificare a Tratatului privind Uniunea Europeană și Tratatul de Instituire a Comunității Europene (2007/C 306/01): 176).

De la 1 ianuarie 2007 – Ziua aderării României la UE, toate actele comunitare se redactează paralel și în limba română, cît despre actele editate pînă la 1 ianuarie 2007, acestea reprezintă o traducere ulterioară emiterii actului.

În baza aceleiași directive europeane vom semnala încă cîteva caracteristici proprii textelor comunitare:

a) Denumirile organelor emitente se traduc în limba română în forma lor originală, trunchierea și folosirea abrevierilor (sau invers desfășurarea) fiind posibile doar în textul original al legiuitorului. Ex: LE PARLEMENT EUROPÉEN ET LE CONSEIL DE L'UNION EUROPÉENNE – PARLAMENTUL EUROPEAN ȘI CONSILIUL UNIUNII EUROPENE (și nicidecum PARLAMENTUL EUROPEAN ȘI CONSILIUL UE); **Directive 2001/84/CE du Parlement européen et du Conseil – Directiva Parlamentului European și a Consiliului 2001/84/CE** (și nicidecum **Directiva Parlamentului European și a Consiliului Uniunii Europene** (sau **UE**) **2001/84/CE).** Traducătorul nu are această libertate, rolul lui fiind să transmită voința legiuitorului prin intermeniul triadei conținut-formă-stil;

b) Totodată observăm paralelismul grafic ce ține nu doar de alinierea textului, dar și modelele de formatare a acestuia: evidențierea cu bold a titlurilor actelor, scrierea completă a cuvintelor prin majuscule. Traducătorul trebuie să țină cont și de aceste aspecte în formatarea traducerii sale.

c) Semnalăm totodată necoincidența scrierii denumirelor organelor internaționale din punct de vedre al literilor inițiale din cuvînt: the Treaty establishing the European Community (*Treaty*, *European* şi *Community* cu majusculă) – le traité instituant la Communauté européenne (*Communauté* cu majusculă, dar *traité* şi *européenne* cu minusculă) – Tratatul de instituire a Comunității Europene (*Tratatul*, *Comunității* şi *Europene* cu majusculă). Acest fenomen nu violează paralelismul pus în discuție şi reiese din specificul limbii concrete, sau mai bine zis din

standardul aplicat pentru fiecare limbă pentru scrierea denumirelor a organismelor internaționale. Traducătorul nu trebuie să evite normele respective.

d) Denumirile geografice ale regiunilor, localităților etc., precum datele calendaristice, care figurează în actele europene se traduc în conformitate cu normele în vigoare: Fait à Bruxelles, le 27 septembre 2001 – Adoptată la Bruxelles, 27 septembrie 2001 – Done at Brussels, 27 September 2001; La convention de Berne – Convenția de la Berna – The Berne Convention, etc. Traducătorul poate consulta *Denumirile de orașe și țări* pe pagina web a Centrului Național de Terminologie din RM (htpp://cnt.dnt.md/).

e) Numele proprii ale persoanelor își păstrează forma originală, iar funcțiile lor se traduc: *La présidente* N. Fontaine – *The President* N. Fontaine – *Președintele* N. Fontaine. Semnalăm că forma femenină *La présidente* se traduce în română prin masculinul *Președintele*, deși DEX-ul atestă forma *Președintă*. Traducătorul care traduce spre română trebuie să țină cont de acest specific al textelor europene.

Punctele menționate mai sus au o importanță majoră în traducerea textelor comunității europene, deoarece în unele surse găsim că„denumirile autorităților din actul original trebuie să fie păstrate și în actul tradus, iar între paranteze explicative să fie indicată traducerea". Ministerul Federal al Justiției din Germania (stat-fodator al UE) a publicat, în 1974, o listă cu propuneri de traduceri în limba franceză, engleză și spaniolă, care a fost prelucrată de Ministerul de Externe din Bonn. În nota introductivă a acestor indicații se menționează: „*În privința întrebuințării denumirilor străine se cere, de facto, în mod obligatoriu, anexarea, între paranteze, a denumirii judecătorești germane, conform traducerii în limba străină*" (Auswärtiges Amt, 1974: 8). Adresele, în special toponimele (denumirile geografice), precum și numele de persoane cu titlurile de onoare și academice, nu se vor traduce. Acolo unde este necesară transliterarea, se vor lua în calcul, în mod strict, normele ISO de transliterație şi transcripție, valabile la nivel internațional (Aliona Dosca, 2007: 127).

Traducătorul trebuie să țină cont că dreptul comunitar este unul supranațional și forța juridică a actelor emise de UE este superioară celei a forței juridice a actelor naționale. Prin urmare, aceste cerințe nu sînt valabile pentru traducerile, iar în cazul limbii germane, pentru co-redactările europene. Pentru a se convinge de acest fapt, este suficient de a compara un act juridic european (de ex: *Decizia reprezentanților Guvernelor statelor membre ale Uniunii Europene din 1 ianuarie 2007 de numire a unor judecători la Curtea de Justiție a Comunităților Europene (2007/7/CE, Euratom)* în versiunea română, engleză și germană).

f) Actele europene, avînd drept autor mai multe organe, se semnează de reprezentanții tuturor acestor organisme, de obicei de șeful superior. Traducătorul nu poate omite numele sau funcțiile din act, ele făcînd parte din document:

Pentru Parlamentul European	*For the European Parliament*	*Par le Parlement européen*
Preşedintele **N. Fontaine**	*The President* **N. Fontaine**	*La présidente* **N. Fontaine**
Pentru Consiliu	*For the Council*	*Par le Conseil*
Preşedintele **C. Picqué**	*The President* **C. Picqué**	*Le président* **C. Picqué**

Pentru realizarea corectă a tuturor momentelor tehnice în traducere, în ajutorul traducătorului vin diferite liste, ghiduri etc., care conțin toate particularitățile de scriere pe care le-am menționat mai sus. Pentru textele în limba română, Institutul European din România (IER) a publicat în 2008 un *Ghid stilistic de traducere în limba română pentru uzul traducătorilor acquis-ului comunitar,* disponibil şi în format electronic pe pagina web a IER (www.ier.ro).

Atunci cînd se traduce un act juridic comunitar aparținînd tuturor 27 state membre ale UE într-o limbă neoficială pentru comunitate, se impune principiul suprapunerii absolute a aceluiaşi conținut, dar exprimat în o altă limbă decît cele 23, „textele redactate în aceste limbi fiind egal autentice". Prin urmare, textele UE reprezintă un întreg, ele toate reprezintă textul original („*a single original*"/„*un exemplaire unique*") şi nu pot conține înterpretări echivoce şi, prin consecință, efecte diferite în state diferite. Pentru aceasta şi este nevoie de armonizarea legislației naționale cu cea europeană înainte de aderare la UE.

Evident, redarea completă a conținutului este o regulă generală pentru toate tipurile de traduceri, însă dacă în unele beneficiem de o libertate oarecare (de ex. în lipsa unei echivalențe, explicații date sub formă de note în josul paginei sau descrieri şi perifraze chiar în text), textul comunitar este drastic în această privință. Grosso modo, în el nu pot apărea probleme de redare a sensului dacă traducătorul cunoaşte sistemul juridic. Adică una din dificultățile traducătorului care lucrează cu textele comunitare rezidă nu în probleme de ordin lingvistic, dar de ordin extralingvistic: insuficiența de cunoştințe necesare pentru a înțelege (!) textul.

Mai sus am semnalat deja despre faptul că traducătorul nu are dreptul să-şi permită omiteri din text. Omiterile pe care le vom numi materiale (de ex. omiterea unui fragment de text din diferite cauze cum ar fi neputința de a traduce ca rezultat al neştiinței, omiterea unor date speciale cum sînt referirile la alte acte etc.) cauzează omiteri conceptuale (de sens) care provoacă conflicte juridice consecințele căruia pot avea repercusiuni grave pentru toată zona de aplicare a acestui act oficial. De aici responsabilitatea traducătorului şi statutul lui de co-redactor (nu vom confunda noțiunea cu cea de co-autor, căci traducătorul nu crează norma, el doar co-participînd în calitate de mesager al realității juridice în procesul de internaționalizare). **Munca traducătorilor** este cea care permite în mod special Uniunii Europene să-şi respecte obligațiile juridice în ceea ce priveşte **comunicarea** cu publicul.

Prin urmare „legea de aur" – *dacă nu ştiu, nu traduc* nu este absolut aplicabilă traducerii europene, rămînînd valabilă doar pentru textele bulevardiere. Fără acoperirea intelectuală a domeniului este imposibil de a deveni traducător, mai cu seamă în domenii unde fiecare jumătate de cuvînt înseamnă ceva de mare

importanţă şi valoare pentru o lume întreagă (un astfel de domeniu în opinia noastră este şi medicina).

Din cele menţionate mai sus, în mare parte fiind observaţii personale ale realităţii juridice şi celei lingvistice, ajungem la următoarea concluzie: exprimarea într-o altă limbă nu va fi posibilă atîta timp cît omul (traducătorul) nu va şti ce trebuie să spună, chiar dacă ştie bine cum trebuie să o facă. Impotenţa traducţională provine din întuneric, din neştiinţă. În cercurile traducătorilor se obişnueşte de a crede că practica cotidiană le pune la punct pe toate. Această opinie nu este valabilă pentru tarducerea textelor UE. Trebuie de început de la cunoaşterea domeniului şi nu traducerea acestuia prin echivalenţe aproximative, promovînd astfel pseudo-traducerea, care ne va întoarce inevitabil la primul sens al maximei *Traduttore, traditore*. De aceea, traducătorii din cadrul structurilor lingvistice ale UE sînt licenţiaţi în drept.

Din punct de vedere a calităţii, traducerea finală a textului comunitar trebuie să facă parte din traducerile absolute care presupune reexprimarea în limba-ţintă a conţinutului din textul original cu respectul obligatoriu al tuturor parametrelor traducţionali – semantic, gramatical, stilistic, ortografic etc.

Traducerea juridică se va considera calitativă dacă traducătorul:

a) va izbuti ca: conţinutul textului-sursă și al textului-țintă să fie același; structura textului să conțină elementele inevitabile pentru tipul dat de text juridic; traducerea efectuată să posede același rezultat juridic și același efect ca și textul-sursă;

b) va cunoaște: noțiuni juridice fundamentale și comunitare pentru orientare în textul juridic; terminologia juridică în limbile implicate în traducere (considerăm terminologia comunitară ca absolut traductibilă prin stabilirea echivalențelor terminologice); reguli privind aspectul funcțional-stilistic și lexical-semantic al limbajului-țintă; posibilitățile de transformări gramaticale și sintactice în traducere.

Internaţionalizarea relaţiilor politice, economice, sociale şi, prin urmare, juridice influenţează inevitabil vocabularul juridic, care nici pînă în prezent nu a fost stabil şi a cunoscut o evoluţie constantă. Traducătorul are sarcina de a transmite aceste evoluţii, iar unificarea dreptului şi armonizarea sistemelor juridice îl vor ajuta esenţial în misiunea sa.

Bibliografie

1. Auswärtiges Amt. (1974). *Einheitliche Übersetzung deutscher Gerichtsbezeichnungen in die englische, französische und spanische Sprache.* In *Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer*, 2/20. – S. 8, citat după: Dosca, Aliona. (2007). *Construirea sistemului lexical-semantic terminologic al domeniului de aplicație Drept (pe baza materialului german)*, Teză de doctorat, Chișinău, 226 p.
2. Bell, Roger T. (2000). *Teoria și practica traducerii*. Traducere de GAZI, București, Polirom.
3. Bergeron, Robert. (1995). *La formulation du droit.* In Snow, Gérard et Jacques Vanderlinden (eds.). *Français juridique et science du droit,* Bruxelles, Bruylant, pp. 45-50.
4. David, René et Camille Jauffret-Spinosi. (1999) *Les grands systèmes de droit contemporains* [en ligne]. Disponible sur : http://lib.ru/PRAWO/rene.txt (consulté le 12.02.2009).

5. *Directiva Parlamentului european și a Consiliului 2001/84/CE din 27 septembrie 2001 privind dreptul de suită în beneficiul autorului unei opere de artă originale*. In *Legislație europeană, Drept comunitar al proprietății intelectuale, Dreptul de autor și drepturile conexe, Culegere*

de acte normative (în limbile română, engleză, franceză), editura C.H.Beck, București, 2008, 237 p.

6. Dosca, Aliona. (2007). *Construirea sistemului lexical-semantic terminologic al domeniului de aplicație Drept (pe baza materialului german)*, Teză de doctorat, Chișinău, 2007, 226 p.
7. Gémar, Jean-Claude. (1979). *La traduction juridique et son enseignement: aspects théoriques et pratiques*. In *Meta*, vol. 24, nr. 1, Montréal, 220 p.
8. Houbert, Frédéric. (1999). *Spécificités de la traduction juridique*. In *Point Com, Bulletin en ligne de l'Association des Anciens Élèves de l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs de l'Université de Paris* [en ligne]. Disponible sur : htpp://www.geocities.com/aaeesit/juri5.html (consulté le 12.02.2009).
9. Koutsivitis, Vassilios G. (1988). *La traduction juridique. Étude d'un cas: la traduction des textes législatifs des Communautés européennes et en particulier à partir du français vers le grec.* Thèse de doctorat, ESIT, Paris, 1988, 447 p.
10. *Tratatul de la Lisabona de modificare a Tratatului privind Uniunea Europeană și Tratatul de Instituire a Comunității Europene (2007/C 306/01)*. In *Revista română de Drept Comunitar*, nr. 1, ianuarie-februarie 2008, Wolters Kluwer Romania, București, 267 p.

INFLUENȚA MASS – MEDIA ASUPRA VALORILOR POLITICE DEMOCRATICE DIN SOCIETATEA MOLDOVENEASCA ŞI ȚĂRILE OCCIDENTALE: ANALIZĂ COMPARATIVĂ

Victoria BULICANU
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Renumitul politician englez, Winston Churchill, spunea la mijlocul secolului XX: „A fi politician înseamnă a fi capabil să spui dinainte ce se va întâmpla mâine, săptămâna viitoare, luna viitoare, anul viitor, iar apoi să poți explica de ce nimic din toate astea nu s-a întâmplat". Într-adevăr, politica şi politicienii ar fi de neconceput în statele moderne de astăzi fără mass – media. Acesteia îi revin funcții obişnuite, precum cea de selectare, redactare şi transmitere a informației publicului larg, dar şi funcții care i-au revenit mai târziu, precum cea de interpretare, educare şi chiar instructiv - culturalizatoare a consumatorilor de informație.

Dacă e să reprezentăm grafic relația stat – popor şi toate acele liante intermediare, menite să faciliteze accesul celui de-al doilea element la activitatea primului, atunci relația ar arăta în felul următor:

Se poate lesne observa că eficiența acestei relații se poate dobândi numai prin reciprocitate, care, deseori, poate constitui „mărul discordiei" între sistemul intermediar şi unul dintre cele două elemente participante la relație. Rolul mass – media în această relație este mai mult decât semnificativ, în condițiile în care aceasta a fost dintotdeauna importantă pentru opinia publică. Să nu uităm că publicul este cel care determină agenda politică, iar mass – media este instrumentul care amplifică vocea publicului, pentru ca aceasta să ajungă la urechile politicienilor din cadrul partidelor şi al guvernului. Asociațiile politice şi partidele politice, în dorința lor de a se vedea mai aproape de realii şi potențialii electori, deseori încearcă să evite canalele mass – media pentru facilitarea dialogului între cele două elemente şi perceperea relației ca fiind una reală şi poate mai de durată.

Deseori jurnaliştii apelează, în textele lor, la expresii precum, „cultura politică a cetățenilor noştri rămâne a fi sub nivelul dorit", expresii utilizate mai ales în urma analizei rezultatelor alegerilor locale sau parlamentare, făcându-se referință, în speță, la rezultatele alegerilor parlamentare din 2001, 2005, dar şi la nivelul redus de participare a cetățenilor la alegerile locale recente. „…Într-o țară lipsită de tradiția statalității, de experiența guvernării, dar şi de tradiții democratice elementare şi cultură politică, într-o țară care cunoaşte o singură tradiție – cea a unui partid unic – revenirea la putere a Partidului Comunist, cu o majoritate absolută în parlament, a însemnat o tragedie…" (Constantin Tănase, Timpul, „Un grav accident istoric", 23 aprilie, 2004). În Occident culturii politice i se acordă o importanță deosebită, editându-se reviste periodice specializate, de exemplu „Political culture".

E necesar de menționat însă că termenul de **cultură politică** este polisemantic şi în literatura de specialitate pot fi găsite numeroase definiții: din perspectivă istorică, psihologică, funcțională, structurală etc. Abraham A. Moles, în lucrarea sa „Sociodynamique de la culture", declara că există peste 250 de definiții ale acestei sintagme. Edward B. Taylor a utilizat pentru prima dată conceptul de **cultură politică**, în sensul lui modern, în anul 1871 în lucrarea „Primitive Culture". În viziunea

autorului, cuvântul cultură sau civilizaţie, în sensul său etnografic cel mai răspândit, desemnează acel tot complex ce cuprinde ştiinţele, credinţele, artele, morala, legile, obiceiurile şi celelalte aptitudini şi deprinderi, dobândite de om, ca membru al societăţii. Auguste Comte considera că civilizaţia constă în dezvoltarea spiritului uman, în dezvoltarea acţiunii omului asupra naturii, care este, de fapt, o consecinţă directă a dezvoltării spiritului (Angele Kremer – Marietti „Auguste Comte et la science politique", 2001). Cultura politică a unei societăţi constă dintr-un sistem de credinţe empirice, simboluri expresive şi valori care definesc situaţia în care are loc acţiunea politică. În definiţia clasică a culturii politice, utilizată de Gabriel Almond în 1966, cultura politică este arătată drept un model de atitudini individuale şi de orientări faţă de politică, manifestate în rândul membrilor unui sistem politic. Este un domeniu subiectiv, care stă la baza acţiunilor politice şi care le conferă importanţă. Astfel de orientări individuale cuprind câteva elemente:

- orientări cognitive, exacte sau mai puţin exacte, pe tema subiectelor şi convingerilor politice;
- orientări emoţionale, sentimentul ataşării, angajării, respingerii în raport cu subiectele politice;
- orientări estimative, aprecieri şi opinii pe tema unor subiecte politice, ceea ce, de obicei, presupune aplicarea unor standarde apreciative privind subiectele şi evenimentele politice.

Cultura politică a unei naţiuni derivă din experienţele pe care indivizii le au în ceea ce priveşte sistemul politic. În funcţie de modelul în care se combină elementele cognitive ale culturii politice cu cele afective, Gabriel Almond şi Sidney Verba deosebesc următoarele tipuri de cultură politică:

a) *Cultura politică parohială* (locală sau provincială) specifică societăţilor tradiţionale, comunităţilor care nu conştientizează importanţa problemelor de interes naţional şi mondial şi nu au interese pentru valorile şi mecanismul sistemului politic naţional. Adică este vorba despre cultura politică a satului, a etniei, a regiunii unde biserica, şcoala şi primăria sunt instituţii de referinţă. Cunoştinţele, sentimentele şi judecăţile sunt orientate spre aceste structuri locale.

b) *Cultura politică participativă*, care corespunde sistemelor democratice, este rezultatul proceselor educaţionale dezvoltate şi a unui grad înalt de organizare, reflectând şi experienţele politico – sociale specifice ţărilor democratice. Cetăţenii posedă un ansamblu de mijloace subiective şi de abilităţi, de priceperi şi deprinderi de utlilizare raţională a capacităţilor proprii în scopul de a influenţa luarea deciziilor, desfăşurarea evenimentelor politice, reprezentarea sau de a opri acele decizii administrative care le-ar afecta negativ interesele.

c) *Cultura politică de supunere*, care presupune existenţa în prezent sau în trecutul apropiat a unei structuri de autoritate la nivel naţional. În cadrul acestei culturi, subiecţii sunt conştienţi de existenţa sistemului politic naţional, dar se mulţumesc cu o atitudine de pasivitate. În ceea ce priveşte participarea la conducerea politică, problemele libertăţii şi ale iniţiativei sunt delegate unui lider în schimbul protecţiei oferite de acesta.

Aceste tipuri de culturi politice se combină şi se influenţează reciproc la diferite niveluri şi pe segmente de populaţie diferite. Din această perspectivă, atât atitudinea cetăţenilor Republicii Moldova, cât şi a celor din ţările Europei Occidentale, poate fi regăsită în toate aceste tipuri de cultură politică. Totuşi unii

politologi mai disting culturile politice în dependenţă de spaţiul geografic în care se manifestă. Astfel, putem identifica din acest punct de vedere cultura politică a ţărilor occidentale şi cultura politică a ţărilor orientale. Specialiştii mai notează că această cultură politică în ţări, precum SUA, Marea Britanie sau Germania este orientată preponderent spre valorile şi normele democraţiei liberale. Statutul individului în calitate de subiect al vieţii politice este foarte înalt, iar viaţa politică este variată, fiind reglementată detaliat sub aspect juridic. Cultura politică occidentală trebuie să constituie temelia modelului liberal – democratic al culturii politice şi din statul nostru.

Cultura politică a ţărilor orientale este tradiţionalistă, întrucât este orientată spre tradiţiile istorice şi religioase şi funcţionează într-un cadru restrâns al opţiunilor politice. Deseori, în cadrul acestui tip cultură politică, accesul femeilor şi al tineretului la viaţa politică este restrâns sau chiar lipseşte.

Mass – media moldovenească tinde să combine cât mai reuşit în ultima perioadă funcţia informaţională cu cea de divertisment, cea din urmă asigurându-i popularitate, raiting înalt pe piaţa media şi, în final, venituri impresionante, acumulate din publicitate. Şi, dacă e să facem o paralelă între cele două tipuri de mass – media (occidentală şi moldovenească), putem spune cu certitudine că nicăieri mass – media nu a scăpat de reglementare, de control şi de o anumită cenzură. Guvernele, fie liberale, fie totalitare, au încercat dintotdeauna să menţină un control strâns asupra mass – media, mai ales odată cu apariţia reţelelor media globale şi a transmisiilor prin satelit. Studiile referitoare la mass – media demonstrează că în afară de alegeri şi alte evenimente importante din viaţa politică nu există decât o slabă audienţă pentru dezbaterea şi comentariul public serios şi nici măcar acest puţin public nu este prea receptiv şi nici destul de tenace. Sondajele demonstrează că majoritatea tinerilor din Uniunea Europeană nu sunt interesaţi de politică şi nu urmăresc mass – media pentru acest tip de informaţii. Cu toate acestea, accesul la mass – media ar trebui să fie neîngrădit pentru partidele politice, permiţându-le membrilor acestora să se facă auziţi. Un studiu recent, rezultatele căruia au fost publicate pe un site web (www.euractiv.ro) demonstrează că Internetul câştigă tot mai mult teren în faţa televizorului. În acelaşi studiu se menţionează, de asemenea, că tinerii nu sunt interesaţi de politică, dar, în acelaşi timp, au mai multă încredere în instituţiile europene decât în cele din ţările lor. Tinerii germani se interesează cel mai mult de politică (51%), ca şi cei din Austria (42%) sau Finlanda (35%), iar ţările cu cel mai slab interes sunt Marea Britanie (30%) şi cele care au aderat recent la Uniunea Europeană. Valoarea acestui sondaj e cu atât mai mare, cu cât rezultatele acestuia demonstrează că nici influenţa mass – media nu este considerabilă în rândul tinerilor. Tinerii urmăresc puţin informaţiile politice în mass – media: numai 11,3% în Marea Britanie, spre exemplu. Dintre toate sursele informaţionale, este preferată totuşi televiziunea. Totuşi există diferenţe de la o ţară la alta. În Germania şi, mai ales, în Austria, radioul este mai influent decît televiziunea, în timp ce în Finlanda şi Estonia principala sursă este Internetul. În Franţa, Italia şi Slovacia, tinerii utilizează rar alt mijloc decât televiziunea pentru a se informa asupra evenimentelor politice. De asemenea, în Marea Britanie un număr semnificativ nu foloseşte deloc mass – media pentru informaţia politică. Realizatorii studiului au analizat şi relaţia dintre influenţa mass – media şi gradul de interes. Astfel s-a ajuns la concluzia că acei care preiau informaţia din mass – media cu receptare activă (ziare, Internet)

tind să fie mult mai activi din punct de vedere politic, în timp ce acei care preferă o receptare pasivă (televiziunea, radioul) demonstrează un interes mult mai slab pentru participarea la viața politică a societății. Indiferent de faptul dacă urmăresc sau nu informațiile politice, majoritatea celor intervievați cred că scrutinul este cel mai eficient mijloc de participare politică şi un procent mare dintre respondenți declară că îşi folosesc activ dreptul de vot. Aceleaşi cercetări arată că, în ciuda lipsei de încredere în partidele politice, mulți se simt apropiați de un singur partid, dar cred, totodată, că a lucra într-o organizație nonguvernamentală este mai eficient decât să lucrezi pentru partid. A fost analizată situația din opt țări europene şi s-a ajuns că populația mai tânără de 35 ani are cea mai mare încredere în organizații nonguvernamentale, precum Greenpeace şi Amnesty International. Studiul se întitulează „Political Participation of Young People in Europe" şi a fost finanțat de Uniunea Europeană.

Americanii sunt de părere mass – media nu oglindeşte adevăratele ştiri, iar vigilența poporului este adormită intenționat, atenția fiindu-i îndreptată, în realitate, către ceea ce dictează interesele politice şi economice. Politica este dirijată de interese financiare mari, situația deteriorându-se odată cu venirea lui Ronald Reagan la putere şi a continuat cu instalarea la putere a administrației actualului preşedinte american G. W. Bush jr. Populația SUA a început să creadă că mass – media este departe de a fi a patra putere în stat, capabilă să cenzureze abuzurile celor de la putere. Aceasta s-a preschimbat într-o forță docilă, manipulată şi, ulterior, manipulantă.

Oarecum Internetul e în topul preferințelor americanilor. Sondajele demonstrează că circa 75% din utilizatorii Internetului preferă să acceseze paginile web ale posturilor de radio şi TV pentru a se informa asupra evenimentelor zilei.

W. J. Cromie, profesor la Harvard Univeristy din SUA, a publicat un material în „The Harvard University Gazette" cu titlul „American public is misinformed and distrustful" (trad. „Publicul american este dezinformat şi neîncrezător"), în care autorul analizează relația dintre puterea federală şi poporul simplu. În ciuda numeroaselor posturi de televiziune şi altor canale media de informare, sondajele analizate de către autor au scos la iveală faptul că majoritatea respondenților se arată a fi prost informați de către mass - media în ajunul campaniilor electorale americane. Numărul de americani care au încredere în puterea politică a variat de la 76% în 1964 până la 25% în 1996. Astăzi acest procent are şanse mari să fie mai mic, din cauza popularității scăzute a actualului preşedinte american, G. W. Bush jr. Aceleaşi sondaje mai demonstrează că încrederea americanilor în senatori, congressmani, guvernatori e mai scăzută chiar decât cea care le-ar acorda-o avocaților, o branşă dintotdeauna cu foarte puțină încredere din partea populației americane. Acest fapt a culminat odată cu momentul în care preşedintele W. Clinton a fost în stare să mintă în fața judecătorilor sub jurământ în procesul în care a fost implicată Monica Lewinski, însuşi preşedintele american fiind capabil de sperjur. Încrederea în sursele informaționale a scăzut dramatic, începând cu anul 1966, înregistrându-se astăzi un procent de 35% din numărul cetățenilor, care au încredere în informațiile difuzate de sursele media. Autorul, William J. Cromie motivează această reducere constantă a nivelului de încredere în instituțiile statului şi prin pierderea încrederii oamenilor în ei înşişi şi în cei din jur.

Termenul *„mediatizare"* (fr. mediatiser) semnifică implicarea mass – media în prezentarea unui fapt; a face cunoscut; a comunica. V. Moraru în lucrarea sa „Mass – media vs Politica" face referință la *mediatizarea politică*, care este un ansamblu de acțiuni întreprinse de mass – media în vederea reflectării pe paginile sale a aspectelor politice ale realității. „Constatăm, totodată, că o astfel de caracteristică poate să cuprindă doar parțial esența fenomenului în cauză, căruia, în ultimul timp, datorită evoluțiilor produse în sfera politică, precum şi în cea mediatică, marcate de noi relații stabilite între ele, i se descoperă noi semnificații. Lucru cert, mediatizarea presupune nu doar acțiunea de înregistrare a actualității şi de informare elementară a publicului, dar şi, propriu-zis, evaluarea, comentarea, interpretarea faptelor, evenimentelor, pozițiilor, fenomenelor…" (pag. 156)

Extinderea sensului acestui termen cere totuşi şi o circumscriere a limitelor procesului de mediatizare. Care ar putea fi acestea?

a) Informațiile obscene şi triviale, care pot fi uşor asimilate şi repetate de către cele mai uşor manipulate categorii de vârstă – adolescenții;

b) Evenimentele care pot conduce la crearea unei situații destabilizante şi chiar la violență în societate;

c) Materialele care promovează imoralitatea şi vulgaritatea în comunitatea umană;

d) Informațiile care ar propaga terorismul, fanatismul etc;

e) Materiale cu conținut explicit pornografic, care, în viziunea lui R. Amy Elman, ar fi un afront adus femeii şi care e bine să fie interzise prin lege.

Influența mass – media asupra conştiinței politice a cetățenilor din Republica Moldova poate fi asemănată cu o parabolă, ale cărei ramuri alternează periodic sus-jos, în dependență de tipul implicațiilor politice ale cetățenilor, tipul campaniilor electorale şi, desigur, sursa informațională care descrie un eveniment politic sau altul. Să nu uităm că încă ne considerăm a fi într-o etapă de tranziție, „o perioadă de căutare şi de găsire a răspunsurilor la multiplele interpelări înainte de procesele cotidiene ale vieții sociale" (V. Moraru). La întrebarea „Cum influențează mass – media conştiința politică a cetățenilor din Republica Moldova?", inclusă într-un sondaj, realizat pe Internet, majoritatea răspunsurilor au fost mai mult decât pesimiste. Astfel, unii au considerat că adevărul e mult prea adânc îngropat de politicieni şi de conducerea țării şi nici măcar mass – media nu poate contribui la dezvăluirea lui. O opinie interesantă poate fi considerată şi aceea că în țara noastră numai sistemul politic influențează mass – media şi nicidecum contrariul. În condițiile când populația are acces la diferite sisteme de recepționare sofisticată a numeroase posturi TV şi radio, atât din țară, cât şi de peste hotare, publicul tot mai puțin urmăreşte posturi de informație generală şi se orientează spre cele de divertisment, care nu fac referințe la informațiile de ordin politic. Şi dacă până nu demult aceasta era situația populației de la oraşe numai, atunci în prezent şi populația de la sate are acces la variate posturi de televiziune, conştiința politică activă a acestora, de asemenea, aflându-se în stare latentă de diminuare a interesului față de evenimentele politice.

Un alt sondaj on-line, realizat de către Serviciul Independent de Sociologie şi Informații OPINIA, cu titlul „Moldova 2006. Bilanțul anului" demonstrează că majoritatea respondenților au plasat totuşi evenimentele politice cu largă reflectare în mass – media pe primele locuri în top-ul evenimentelor anului. Astfel, pe primul

loc s-a plasat embargo-ul Rusiei asupra producţiei vinicole şi agro-alimentare din Moldova, survenit, în realitate, în urma dezechilibrului de interese politice dintre Rusia şi Republica Moldova. Un alt eveniment de top a fost considerat cel care face referinţă la vecinătatea directă a Moldovei cu Uniunea Europeană, ca urmare a aderării României la Uniunea Europeană. Pe locul trei s-a clasat un alt eveniment, care la timpul său a fost mediatizat pe larg în mass – media. Este vorba despre „războiul" gazelor naturale şi depăşirea crizei energetice. Printre alte evenimente politice, aflate în topul intereselor respondenţilor au mai fost şi cele legate de răcirea relaţiilor Moldovei cu România, înrăutăţirea relaţiilor cu Rusia şi impactul lor asupra situaţiei social – politice şi economice din ţara noastră. Aproape 17% din respondenţi au declarat „Timpul de dimineaţă" ca fiind cel mai bun ziar din Moldova, după care a urmat o publicaţie cu tematică economică „Economiceskoie obozrenie" (10.4%) şi Flux (5,6%). Un alt ziar popular în capitală,„Jurnal de Chişinău" s-a plasat în topul preferinţelor abia pe locul patru. Revistele contribuie mai puţin la culturalizarea şi educarea publicului, în condiţiile când popularitatea acestora este sub nivelul de 2%. Postul radio cu cea mai mare popularitate în 2006 a fost Antena C, fiind de asemenea lider pe piaţa radio al patrulea an la rând. Radio Noroc a venit pe locul doi în acest an, surclasând Radio Moldova, care se afla de obicei anii trecuţi pe această poziţie. În anul 2006 Radio Moldova s-a clasat pe locul patru în topul preferinţelor ascultătorilor, înregistrând 5,3% la capitolul popularitate.

Cel mai bun post de televiziune a fost numit de către intervievaţi PRO TV Chişinău cu 24,7%, iar pe locul doi anul acesta pentru prima dată s-a clasat postul de televiziune NIT, devansându-l pe obişnuitul ocupant al locului doi din ceilalţi ani – Pervîi Canal v Moldove. Postul public de televiziune Moldova – 1 s-a situat în anul trecut pe locul patru la capitolul cel mai urmărit post de televiziune. Rezultatele acestui sondaj sunt interesante şi din perspectiva lipsei de documentare suficientă a intervievaţilor la capitolul mass – media din ţară, în condiţiile când opţiunea „Îmi vine greu să răspund" a fost aleasă de un număr extrem de mare de respondenţi. Anul acesta cifra a constituit 15,3%. În anul 2002 această opţiune a fost aleasă chiar de o treime din respondenţi – 28.1%.

Agenţia de presă „Noutăţi Moldova" (16,1%) s-a situat, al doilea an consecutiv, în fruntea preferinţelor populaţiei în vederea informării prin intermediul acestui canal media.

Pagina web http://www.azi.md rămâne a fi preferată de majoritatea celor care au participat la realizarea sondajului, înregistrând o cifră de aproape 21% de vizitatori. Celelalte pagini web urmează la o detaşare procentuală considerabilă faţă de cea menţionată mai sus. Este vorba de pagini web, precum httt://www.newsmoldova.md (14,4%), http://ournet.md (13.8%), http://www.press.trz.md (9,8%) etc.

Astfel, putem declara cu certitudine că sensibilitatea publicului a devenit mai mare, sondajele demonstrând creşteri sau căderi relative ale cotei de încredere sau popularitate într-o personalitate politică sau într-o sursă media, care mediatizează activitatea acestor politicieni. Oricum, rezultatele mai multor sondaje sunt identice, atunci când este vorba despre confortul psihologic al cetăţeanului. Cetăţeanul se simte confortabil când este sănătos, are o familie trainică, o situaţie materială decentă şi când are încredere în Parlament, Guvern şi Justiţie. În acelaşi timp, un guvern poate fi considerat de încredere când justiţia merge bine, când sunt locuinţe

destule şi condiţii de viaţă bune şi când sunt locuri de muncă bine plătite. Problema e că dacă cei mai mulţi oameni îşi doresc lucruri simple, fireşti de ce există atât de multă nemulţumire în rândul populaţiei. Tocmai pentru faptul că mâna de oameni din Parlament, Guvern şi Justiţie nu se mulţumeşte deloc cu lucruri simple şi fireşti pentru satisfacţia personală, ci încearcă permanent de a-şi îmbunătăţi atât situaţia materială, cât şi imaginea în ochii publicului larg. Renumitul showman american, Mike Gill, obişnuieşte să spună: „Banii sunt sursa tuturor relelor…, dar şi medicamentul pentru toată tristețea". Un răspuns pe potrivă îl putem găsi şi la Ayn Rand, romancieră şi filosof american: „Deci credeţi că banii sunt sursa tuturor relelor? V-aţi întrebat vreodată care este sursa tuturor banilor?"

Întrebarea e în ce manieră are loc această influenţă politică a mass – media asupra fiecărui consumator de informaţii. Toate eforturile mass – media se concentrează asupra efectelor pe care aceasta încearcă să le producă în procesul de comunicare a informaţiilor. Un singur efect desigur că nu există. Acestea apar într-un ansamblu de procese şi de consecinţe pe care le presupune receptarea mesajelor. Cercetătorul în domeniul comunicării, Gerhard Maletzke, propune o definiţie cu referinţă la efectele mass – media: efectul mass – media reprezintă toate modificările la nivel individual sau social pe care le produc mass – media prin tipul lor de mesaje. Caracteristicile efectului (uşor poate fi identificat cu termenul „influenţă") în acest caz, spune autorul, sunt următoarele:

a) persoana asupra căreia se exercită efectul (target);

b) natura efectului;

c) durata efectului;

d) intenţionalitatea efectului.

Cercetările privind mass – media pot urmări foarte uşor persoanele care suportă efectele mass – media prin intermediul sondajelor, despre care am pomenit mai sus. Efectele pot fi urmărite la nivel individual, la nivel de grup sau la nivelul întregii societăţi. Alte studii despre influenţa mass – media au relevat natura acesteia: dacă mesajul a fost recepţionat sau nu, dacă influenţa mesajului a fost de natură cognitivă sau de ordin comportamental, care a fost intervalul de timp ce a trecut între emisia mesajului şi momentul în care se poate înregistra o anumită influenţă. Studiind datele acestor cercetări, sociologii au ajuns la concluzia că există trei tipuri de influenţe pe care le poate exercita mass – media asupra aceluiaşi consumator de informaţie:

a) influenţă pe termen scurt (până la 6 zile);

b) influenţă pe termen mediu (7 – 30 zile);

c) influenţă pe termen lung (peste o lună).

Mesajele media ar mai putea avea unele influenţe pe care emitentul nu le-a prevăzut sau nu le-a dorit. Astfel avem influenţă intenţională şi nonintenţională (voită şi nonvoită).

În studiile făcute în 1948 privind alegerile din SUA şi incluse peste un an în Analele Academiei Americane de Ştiinţe Sociale şi Politice, cercetătorii Lazarsfeld, Berelson şi Gaudet au evidenţiat că receptarea emisiunilor politice depinde de orientarea sau predispoziţia alegătorilor. „Oamenii selectează de cele mai dese ori informaţia într-o manieră subconştientă, adică preferă acele mesaje care le confirmă orientarea politică", - au ajuns la concluzie cercetătorii. Studiile ulterioare celor realizate de Lazarsfeld, Berelson şi Gaudet au demonstrat că există două tipuri

de selectivitate: selectivitatea de facto şi selectivitatea motivată. Selectivitatea de facto ilustrează tendinţa publicului de a selecta informaţii conform predispoziţiilor, pe când selectivitatea motivată este o selecţie conştientă bazată pe nişte criterii proprii, suficient de bine orientate.

În anul 1940, acelaşi Lazarsfeld studiase alegerile prezidenţiale din acel an. Acesta a vrut să afle în ce măsură campania electorală la radio şi în presă a influenţat comportamentul alegătorilor. Sociologul a ajuns la concluzia că mass – media nu a avut un rol major, ci, dimpotrivă, anume relaţiile interpersonale s-au dovedit a fi hotărâtoare pentru decizia de a vota pe unul sau pe altul dintre candidaţi. Din peisajul mass – media de atunci însă a lipsit televiziunea. Apariţia televiziunii a dat peste cap rezultatele anterioare ale lui Lazarsfeld.

Mihai Coman în „Introducere în sistemul mass - media" aminteşte despre exemplul campaniei electorale din 1960, unde în calitatea de candidaţi pentru alegerile prezidenţiale ale SUA au participat John F. Kennedy şi Richard Nixon. Pentru prima dată în istoria Statelor Unite ale Americii dezbaterea finală s-a desfăşurat la televiziune, pentru că până atunci toate dezbaterile erau transmise doar prin intermediul radioului. „După consumarea dezbaterii, atât cei care au ascultat-o numai la radio, cât şi cei care au văzut-o numai la televizor au fost întrebaţi pentru care dintre cei doi candidaţi ar vota. Spre surpriza cercetătorilor, primul grup l-a declarat câştigător pe Nixon, în timp ce al doilea grup l-a preferat în majoritate pe Kennedy… Telespectatorii văzuseră un tânăr impetuos, sigur pe el, emanând forţă şi dinamism – pe de o parte, şi un om mai în vârstă, tras la faţă (Nixon refuzase să fie machiat înainte de a intra în studio; luminile studioului i-au exagerat cearcănele şi ridurile), cu mişcări mai lente care sugerau o anumită lipsă de vigoare – pe de altă parte". Astfel se observă că cei care au urmărit dezbaterea între cei doi politicieni la televizor, au fost influenţaţi mai mult de imagine decât de conţinutul mesajului, „care au aruncat într-un plan secund elementele raţionale şi a scos în prim plan elementele cu încărcătură afectivă". Cu atât mai mult această alegere este de înţeles, cu cât John F. Kennedy se consideră şi până astăzi unul dintre preşedinţii americani cu cel mai înalt sex-appeal. Această caracteristică mai este motivată şi de faptul ca a fost preşedintele cel mai tânăr în istoria Statelor Unite ale Americii, la momentul declarării acestuia preşedinte al ţării.

În societăţile democratice, mass – media şi opinia publică se află într-o permanentă schimbare şi această relaţie nicidecum nu funcţionează după reguli prestabilite, fixe şi rigide. Ele devin pentru analişti indicatori şi factori relevanţi de descriere şi interpretare a schimbărilor ce au loc în societate. Politica democratică are mereu nevoie de aprobare, acţiunile desfăşurate de către cei care deţin puterea de decizie politică trebuie să fie mereu justificate în faţa opiniei publice. Politicienii mai au datoria să informeze populaţia cu privire la planurile şi deciziile politice, de aceea sistemul mass – media a devenit infrastructura centrală a societăţii moderne, pentru că acest sistem se extinde din ce în ce mai mult, atât la nivel cantitativ, cât şi la nivel calitativ. Cercetătorul german, Otfried Jarren, propune câteva concluzii asupra valorii sistemului mass – media din societatea actuală în studiile sale despre comunicarea politică, printre care autorul notează că funcţia de intermediere a informaţiilor deţinută de medii s-a amplificat enorm. Tot el afirmă că mass – media are un rol dominant în societate, câştigând atenţia şi aprobarea populaţiei datorită gradului de utilizare crescut. În cazul nostru, cu referinţă la percepţia informaţiilor

politice de către publicul larg, putem spune că fără mas – media nu poate exista o comunicare reală între elementele politicii şi publicul larg. Prin urmare, opinia publică este influenţată de mass – media din democraţiile moderne la nivel structural, procedural şi de conţinut.

Putem vorbi despre existenţa sigură a influenţei mass – media dintr-o perspectivă politică asupra comportamentului cetăţeanului simplu atât în Republica Moldova, cât şi în Occident, reieşind din:

- interesul faţă de politică şi identificarea principalelor surse de informare politică a populaţiei;
- evaluarea preferinţelor populaţiei faţă de principalele canale televizate din punct de vedere al ştirilor, dezbaterilor politice etc.;
- urmărirea campaniilor electorale şi influenţa acestora asupra deciziei de vot;
- aşteptările populaţiei în ceea ce priveşte alegerile locale sau parlamentare şi estimarea intenţiilor de vot;
- efectele publicării sondajelor de opinie asupra votului în favoarea învingătorului sau învinsului din sondaje;
- percepţia pe care o deţine populaţia asupra situaţiei politice din ţară, economie, nivelul acesteia de implicare în diverse activităţi colaterale celor de bază, printre care existenţa sau nu a calităţii de membru al vreunui partid politic sau O.N.G.;
- nivelul de cunoaştere al campaniilor politice şi sociale desfăşurate de către mass – media şi influenţa acestora asupra atitudinii civice a populaţiei;
- încrederea în persoane şi în instituţiile politice ale statului;
- atitudinea populaţiei faţă de drepturile omului;
- existenţa conştiinţei civice pentru măsurarea gradului în care populaţia are responsabilitate civică şi onestitate vis-a-vis de anumite valori general acceptate.

Mass – media imprimă o amprentă serioasă pe mesajele transmise către consumatorul de informaţii şi influenţează mai mult ca oricând conştiinţa publicului. Tot mai mulţi specialişti internaţionali vehiculează ideea că mass – media a îngenuncheat politica, iar democraţia, în percepţia sa clasică, s-a transformat în democraţia televizorului.

Bibliografie

1. Moraru, V. *Mass – media VS Politica.* – Chişinău: Universitatea de Stat din Moldova, 2001. – 206 p.
2. Coman, Mihai. *Introducere în sistemul mass-media*. - Iaşi: Polirom, 1999. - 240 p.
3. Coman, Mihai. *Mass media, mit şi ritual*. - Iaşi, Polirom, 2003. - 208 p.
4. Moraru, Victor. *Politica şi Comunicarea în tranziţie*. – Chişinău: ULIM, 2006. – 261 p.
5. Bauer, Robert. *The Communicator and the Audience*. – New York: The Free Press, 1994 – 343 p.
6. Negrine, Ralph. *Politics and the mass – media in Britain*. – London and New- York: Routledge, 1994. – 235 p.
7. Enciu, Nicolae. *Politologie*. – Chişinău: Civitas, 2005. – 384 p.
8. Almond, Gabriel şi Verba, Sydney. *Cultura civică. Atitudini politice şi democraţie în cinci naţiuni*. Trad. de Dan Pavel. – Bucureşti: Style. 1996.-391 p.
9. Ball, Terence & Dagger, Richard. *Ideologii politice şi idealul democratic*. – Iaşi: Polirom, 2000. – 256 p.

10. Bull, Hedley. *Societatea anarhică. Un studiu asupra ordinii în politica mondială.* Trad. de Margareta Petruț și Emilia Plăcintar. – Chișinău: Știința, 1998. – 317 p.
11. Angele Kremer – Marietti. *Auguste Comte et la science politique.* - L'Harmattan, 2001, - 317 p.
12. http://www.azi.md
13. http://ournet.md

RECENZII

Elena PRUS. PARIZIANA ROMANESCĂ: MIT ŞI MODERNITATE

Andrei BARNA
Universitatea „Transilvania" din Braşov

Prin faptul că monografia Elenei Prus este prima realizare în spaţiul european axată integral pe analiza personajului literar feminin, locuitor al capitalei Franţei, Paris, desemnat prin numele generic de Pariziană, se conferă studiului de faţă un valoros caracter de unicitate.

Plecând de la referinţe de ordin general, care privesc identitatea feminină, femeia ca mit, femeia în civilizaţia franceză, personajul feminin în literatura franceză si, în mod special, în literatura franceză a secolului al XIX-lea, doamna profesor dr. hab. Elena Prus parcurge cu siguranţă un itinerar critic stabilit judicios, fixându-şi în prealabil obiectivele, din realizarea cărora a rezultat un studiu amplu, de largă referinţă. Pentru înţelegerea plenară a lucrării este foarte importantă precizarea autoarei: „reprezentarea nu este o cunoaştere a lucrurilor în sine, ci o construcţie a lumii în conştiinţa noastă. Am dori să precizăm că sintagma propusă în titlu *Reprezentarea romanescă a Parizienei* nu ţine doar de reprezentarea în sensul clasic de *mimesis*, ci şi de construirea unui univers teatral al reprezentării, ce corespunde inerenţei imanente a femeii pariziene. *Reprezentarea mentală şi romanescă a Parizienei* din capitolul I se completează cu *Pariziana în reprezentare* în capitolul II. Această polisemie a conceptului *reprezentare* reflectă complexitatea personajului şi dimensionarea inedită a interpretării ei."

Aşa cum şi-a propus, recurgând la un model de lectură extins prin aplicarea interdisciplinarităţii ca mecanism adecvat de înţelegere şi interpretare a personajului în cauză, şi urmând tradiţia franceză, monografia practică treceri frecvente de la literatură la sociologie, de la istoria mentalităţilor la etnopsihologie şi teatrologie, pentru a urmări subiectul în profunzime, din diverse unghiuri. Lucrarea este literară, dar de o literatură deschisă altor demersuri de cunoaştere prin caracterul său interdisciplinar.

Rezultatele cercetării se desprind din noile perspective pe care interpretarea personajului literar feminin al Parisului le personifică la nivel fenomenologic, gnoseologic, poetic şi poietic.

Din perspectivă fenomenologică**,** Pariziana ca subiect modern, ca Femeie Nouă, accede, prin transcenderea stereotipului femeii tradiţionale ca model novator de simţire, de gândire şi de acţiune, la eveniment. Mai liberă faţă de constrângerile timpului decât contemporanele şi concetăţenele ei, dar împărtăşind contradicţiile vremii, femeia pariziană polemizează cu rolul său tradiţional inventându-şi, şi mai ales asumându-şi, roluri noi fiind capabilă uneori să proiecteze o nouă perspectivă asupra evenimentelor. Ea este simbolul sensibilităţii rafinate şi înoitoare care apare în momentul uzurii sociale. Importanţa subiectului femeii pariziene este că ea scoate în evidenţă multe puncte nevralgice legate de condiţia şi reprezentarea femeii în societatea franceză a secolului al XIX-lea. Agent transformator, catalizatore de idei şi energii latente, acest personaj feminin repune în discuţie statutul identităţii feminine, identitate pe care o problematizează sub un unghi specific.

Imaginea Europei secolului al XIX-lea este una virilă, de la marea Revoluție, la războaiele lui Napoleon şi până la revoluțiile şi restaurările alternative care au fragmentat istoria modernă a Franței. În acest context istoric, d-na Elena Prus scoate în evidență faptul că specific pentru femeia pariziană este faptul de a fi înțeles, în urma deziluziilor în revolte şi revoluții care nu i-au schimbat cu nimic statutul în Cetate, că trebuie să-şi reorganizeze singură rolul în cadrul tradiției, ajungând la una din concluzii, şi anume că Pariziana este şi prototipul Femeii Noi în sensul că posedă calități noi, concomitent cu cele vechi, pur feminine, manevrând cu mare iscusință între aspirațiile feminine şi cele masculine. Pe fundalul unei „rebeliuni feminine" a secolului, femeia pariziană înfăptuieşte o „rebeliune elegantă". Pariziana oferă posibilitatea revizuirii raporturilor dintre genuri ce au cunoscut diferite deplasări ale centrului de gravitație.

O altă direcție de cercetare a autoarei îi dă acesteia posibilitatea de a afirma că din perspectiva gnoseologică**,** Pariziana personifică ideea căutării şi afirmării propriei identități. Definiția hegeliană a modernității ca autonomie a individului şi construcție de sine în deplină libertate este perfect aplicabilă femeii pariziene. Rolul Parizienei este reprezentativ în cultură în măsura în care captează imaginea culturii franceze, fiind o personificare a unei sensibilități şi trăiri specifice. Lucrarea scoate în evidență faptul că ciocnindu-se de barierele unei societăți mic-burgheze, ermetice afirmării feminine, Pariziana îşi construieşte o autonomie relativă. Dacă emanciparea se asociază, în mod tradițional, cu forme instituționalizate – societăți sau comitete cu o structură şi un program – *emanciparea femeii pariziene* ține de *modul său de a fi*. Autoarea concluzionează că, în felul acesta, femininul francez schițează unele scenografii noi şi originale ale modernității, adăugând că Pariziana este femeia care a ştiut să-şi automodeleze personalitatea, femeia pentru care afirmarea sinelui atinge superlativul. Această căutare de tip modern se exprimă prin afirmarea şi autopromovarea sinelui în marele oraş.

Avansând cu pertinență idei îndrăznețe, Elena Prus afirmă că femeia pariziană face posibil, în plan de ficțiune, ceea ce secolul pune în spectacol, şi anume – contradicția. Ea ne apare succesiv ca idolatrizare şi umilință, viciu şi virtute, utilitate şi gratuitate, erotism şi pragmatism, dominată şi dominantă, activă şi pasivă, purtătoare de valori de civilizație şi de natură primitivă, rezervor de angelic şi demonic. Această unitate a contrariilor constituie oximoronul, figura cea mai marcantă pentru caracteristica Parizienei. Concluzia este că ideea de originalitate, excentricitate, curiozitate şi fantezie, absente în cultura europeană de după baroc, revin în forță şi se manifestă la acest personaj.

Îndeplinind obiectivele pe care şi le-a propus în *Introducere*, valoroasa lucrare a d-nei prof. univ dr. hab. Elena Prus, respectând inerența creativă a personajului, realizează un model de lectură po(i)etică a femeii pariziene ca eveniment expresiv socio-cultural şi fenomen artistic, oferind totodată un model de cercetare ştiințifică, printr-o abordare interdisciplinară.

Monografia d-nei Elena Prus este un studiu care face cinstea ştiinței literare din sec. XXI. Ea îndeamnă şi încurajează tinerii cercetători să amplifice definiția modernității ca autonomie a individului, căci eu-l a fost şi va rămâne aspirația fiecăruia din cei care se vor moderni ai Planetei

Aliona DOSCA. CONSTRUIREA SISTEMULTUI LEXICAL-SEMANTIC TERMINOLOGIC AL DOMENIULUI DE APLICARE DREPT (Teză de doctor)

Ana GUȚU
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Teza prezentată spre susținere reprezintă un rezultat al demersului investigațional al tinerei cercetătoare, care are un suport geoştiinţific real, lucrarea fiind elaborată în mediul ştiinţific şi lingvistic al Germaniei şi Austriei. Caracterul complex al cercetării efectuate transpare de la bun început în titlul lucrării, dar mai ales în structura tezei materializată în patru capitole, fiecare fiind urmat de concluzii suficient de pertinente pentru a convinge un lector vizat în problemă. Caracterul novator al cercetării rezidă în însăşi esenţa problemei - şi anume investigarea tridimensională a metlimbajului juridic în limba germană şi română, pe alocuri aria datelor empirice fiind extinsă şi în limba engleză şi franceză.

Abordarea gnoseologică pe care o propune autoarea în examinarea minuțioasă a terminologiilor ramurale în domeniul dreptului ni se pare cea mai apropriată şi mai modernă la etapa actuală de dezvoltare a cunoaşterii umane. Rezultatele cercetării, raționamentele suficient de argumentate şi probante, sunt valoroase prin necesitate imperioasă a acestui gen de investigaţii ştiinţifice în spaţiul românesc al Republicii Moldova, care a fost nevoită pe parcursul mai multor ani să utilizeze terminologii ramurale incorecte, parvenit în uzul profesional prin intermediul limbii ruse.

Scopurile cercetării par a fi destul de pretenţioase: abordarea de fond a termenului juridic, a conceptului şi a noţiunii, analiza particularităţilor de organizare sistemică a terminologicei juridice, relevarea complexităţii şi caracterului organizat al terminologiei juridice, studierea fenomenelor glotice limitrofe, prezentarea principiilor şi metodelor fundamentale de constituire a SLST ş.a.

Instrumentul fundamental al investigaţiei îl constituie filosofia logico-matematică lansată de şcoala terminologică vieneză în frunte cu Wuster, însă, abordarea pe care o propune autoarea, iradiază în multiple faţete, simţitor îmbogăţite de doctrinele terminologice contemporane germanice şi româneşti de autori ca Arntz R., Stolze R., Wendt S, Ciobanu G., Bidu-Vrâceanu A., Dumbrăveanu I. Ş.a. Astfel, Aliona Dosca s-a străduit să cuprindă în lucrare sa trei dimensiuni importante pentru studierea şi sistematizarea terminologiei juridice a limbii germane - ***elaborarea, ierarhizarea computerizată şi traducerea***. Axa conceptuală, aşa precum e şi tradiţia ştiinţifică în domeniu, devine punctul de plecare în parcursul epistemologic. Dovedind prin exemple concrete necesitatea adoptării vectorului onomasiologic, cercetătoarea construieşte ierarhii terminologice, aşa numitele sistemele lexico-semantice terminologice, propunând şi o analiză componenţială a formanţilor din punct de vedere a teoriei derivării. În acest sens est salutabil faptul punerii în valoare a lucrărilor inestimabile ale savanţilor din republica Moldova - I.Dumbrăveanu, Gr.Cincilei, S.Berejan ş.a.

Structura tezei de doctorat a fost determinată de problematica abordată, de scopurile formulate şi tridimensionalitatea proiecţiei epistemologice - ***elaborarea termenilor, ierarhizarea computerizată şi traducerea***.

Corpusul de exemple a fost selectat de autoare prin metoda trierii lexicografice şi textuale, fiind supuse investigaţiei matematico-statistice articole de presă, articole ştiinţifice, realizându-se astfel principiul eminamente important al funcţionalităţii lingvistice. Ea a cercetat circa 1675 termeni şi unităţi terminologice din domeniul dreptului - în limba germană cu traducerea lor în română.

Utilitatea aplicativă a studiului, fără îndoială, rezidă în legătura dintre ierarhiile terminologice controlate şi bazele de date informatizate. Autoarea a reuşit să demonstreze şi să convingă traducătorii-terminologi avizaţi de faptul că astăzi este imposibilă activitatea lor profesională fără asistenţa noilor tehnologii. Ultimul capitol al tezei conţine precepte praxiologice pentru traducătorii textelor juridice. Dimensiunea didactică este şi ea prezentă în cercetarea propusă spre susţinere.

Autoarea ajunge la concluzia că cercetarea domeniului referenţial juridic are importante consecinţe practice pentru terminologii şi traducătorii profesionişti. Aliona Dosca consideră că este necesară implementarea unor cursuri practice mai bine dirijate în direcţi însuşirii şi manipulării plurilingve a terminologiei juridice. Pentru aceasta autoarea vine cu soluţii concrete în scopul descrierii (definiţia), ierarhizării şi gestionării plurilingve a vocabularelor juridice controlate. sunt necesare.

Bibliografia consultată pentru efectuarea cercetării este impresionantă din punct de vedere a geospaţiului ştiinţific - vom remarca autori germani, englezi, francezi, români.

Anexele sunt suficient de elaborate şi convingătoare şi vin în sprijinul postulatelor teoretice apărate şi enunţate în paginile tezei de doctorat.

Desigur, pentru publicarea ulterioară a tezei în formă de monografie putem formula şi unele sugestii, desigur, opţionale, de îmbunătăţire a structurării conţinutului, şi anume:

- Structurarea capitolelor cercetării conform a triadei elaborare ***terminologie, ierarhizare, traducere-predare;***
- Delimitarea clară a fenomenelor lexicale ce ţin de semantica şi structură termenilor juridici prin inserţia informaţiei respective în capitole şi subpuncte explicit formulate;
- Excluderea fenomenului sinonimiei în metalimbajul descriptiv al terminologiei juridice (ex.: domeniu de aplicare - domeniu referenţial; limbaj specializat - metalimbaj; tezaur - thesaurus ş.a.

În încheiere vom menţiona premiera studiului analizat - implicarea limbii germane ca instrument de comunicare juridică în plan contrastiv cu limba română - acest fapt îi asigură deja succes tezei din punct de vedere sociolingvistic în spaţiul românesc al republicii Moldova.

Recomandăm fără rezerve teza spre susţinere publică şi considerăm că autoarea Aliona Dosca merită plenipotenţiar să i se atribuie titlul ştiinţific de doctor în filologie.

Ana GUȚU. UNIVERSALIILE UNUI CURS MODERN DE TRADUCTOLOGIE

Ion MANOLI
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Această carte a crescut în ritm constant pe parcursul a mai multor ani de muncă creativă şi de dăruire activității universitare a doamnei dr. prof. Ana Guțu la ULIM, catedra filologia franceză.

Versiuni – pilot ale unor părți din carte au apărut în anii 2000-2008 ca materiale didactice, ca articole ştiințifice, ca şi comunicări la conferințe şi simpozioane. Întregul material a luat forma unei prime versiuni complete a Traductologiei. Doamna i-a dat un titlu destul de modest şi simplu ***Introduction à la Traductologie*** (- Chişinău: ULIM, 2008 – 335 p).

Doresc s-o zicem din capul locului: cartea are titlul ei nepretențios, laconic, dar ea înseamnă şi valorează cu mult mai mult, avînd o importanță fundamentală atît pentru student, cât şi pentru specialistul care se interesează din plen de practica şi teoria traducerii.

Autoarea pe parcursul cărții (manualului) a fost conştientă de avantajul oferit de noile cercetări de anvergură (Roger T. Bell, J. Derrida, Magda Jeanrenaud, J.R. Ladmiral, Georges Mounin, Paul Ricoeur şi cîți alții), pe care le-a folosit plenar, de realizările procesului de la Bologna, de cerințele absolut inovatorii față de pregătirea specialiştilor traducători-interpreți.

Ca rezultat avem în fața o amplă cercetare a universaliilor traducerii, a evaluării calității traducerii, a echivalenței şi proliferării traducerii, traducătorul în triade şi dicotomii lingvistice, filosofice şi pedagogice.

Una dintre lecțiile pe care trebuie şi poate să le extragă orice specialist în traductologie din cursul dnei prof. Ana Guțu despre tainele, barierele şi succesele traducerii rămâne ***lecția (conference)*** ca valoare atât ştiințifică stricto modo, cât şi practică. D-na profesor a izbutit să de- dramatizeze postulatul teoretic al intraductibilității; a evitat echilibristica termiinologică şi ne-a prezentat un curs modern, în care traducerea este şi ***un proces, şi un produs***. În cursul recenzat vom întâlni mai multe definiții de alternativă, dar toate se vor axa pe corelațiile dintre „proces" şi „rezultat".

Cursul are o structură concretă şi concisă: el este compus din 3 module:

I-l modul *„Synthèse didactisée du cursus",* care conține textele prelegerilor teoretice;

Modulul II – *„Précis de traductologie",* care conține antinomiile traducerii (de la transcendența imaginarului la „pierderile" şi lacunele traducerii);

Modulul III – *Précis de terminologie* – un ciclul de micro-cercetări în plan semiotic ale nominației terminologice (ierarhizarea terminilor, tipologia raporturilor structurale, procesele dinamice în terminologie).

În modesta recenzie pe care o semnăm nu vom purcede la analiza detailiată a fiecărui modul în parte, aşa cum se face tradițional. Noi vedem această carte ca o fuziune modernă a tuturor realizărilor din domeniul traducerii. Pentru autor procesul sau rezultatul transformării informației dintr-o limbă (sau varietate a limbii)

în alta este un crez al cântărilor, un scop. Scopul este de a reproduce cât mai exact posibil toate caracteristicele gramaticale, lexicale şi stilistice ale originalului din „limba sursă" prin căutarea de termeni echivalenţi în „limba – ţintă". Acest scop va fi urmat şi la nivelul psihologic, şi cel filosofic. În acelaşi timp, ne îndeamnă autorul, orice informaţie conţinută în textul original necesită (exige) păstrarea acesteia şi în traducere.

Cartea de faţă a mai apărut datorită unui puternic sentiment de nedumerire, provocat de felul în care a fost tratată traducerea în sec. al XX-lea, atât de teoreticienii domeniului, cât şi de o parte din lingvişti, filosofi, psihologi.

D-na Ana Guţu este mai întâi de toate un lingvist modern. Ea a folosit în mod sistematic (nu arbitrar) tehnicile şi informaţiile esenţiale oferite de lingvistica actuală. Ea a folosit în modúl cel mai fericit totul din teoriile lingvistice actuale, care au fost şi au rămas fidele noţiunii de teorie a traducerii ca ştiinţă.

D-na Ana Guţu este conştientă că nu poţi depăşi o evaluare normativă şi subiectivă a textelor fără a face un apel continuu la lingvistică. Natura şi funcţiile limbajului, metodologia studiului lingvistic i-au fost mereu de bun augur. Fiecare text al lecţiei poate constitui un text-model de cercetare în care se evidenţiază: tema, problemele puse în discuţie, textul propriu-zis şi, bineînţeles, sursele bibliografice.

Să luăm, spre exemplu, lecţia N10 „Métier du traducteur: didactique et marketing" (Meseria de traducător: didactică şi marketing), care pune în discuţie mai multe micro-probleme ale subiectului:

1. Traducerea pedagogică şi pedagogia traducerii.
2. Versiunea traducerii şi tema. Perfecţionarea traducătorului.
3. Date statistice şi obiectivismul lor.
4. Meseria de a fi interpret şi specificul ei: viaţa asociativă, gestiunea afacerilor, etc.

Numai o singură lecţie include în structura sa o mulţime de parametri spre care trebuie să tindă traducătorul modern, care este un „angajat" şi un „angajator".

„"Angajamentul" traducătorului contemporan înseamnă „experienţa doliului după dorinţa de perfecţiune, pentru a putea apoi asuma în deplină austeritate, fără nici o exaltare „sarcina traducătorului". (Magda Jeanrenaud. Traducerea filosofiei, filosofia traducerii – In: Paul Ricoeur. Despre traducere. – Buc.: Polirom, 2005 p. 31).

D-na Ana Guţu îi face pe studenţi să reflecteze în profunzime şi fără grabă la traducerea formulelor *„traducerea pedagogică", „pedagogia traducerii", „sarcina traducătorului"*, etc. Ar părea, conform uzanţelor, că problema traducerii chiasmelor este simplă. Din textul lecţiei, din sursele bibliografice recomandate vedem complexitatea şi controversa lucrurilor.

Datele statistice din textul lecţiei au menirera să-l convingă pe student cât este de necesară şi valuroasă meseria interpertului – traducatorului. Azi numai în Parlamentul European trudesc circa 240 de interpreţi şi peste 360 de traducători.

Dacă studentul va munci cu zel şi creativitate asupra asimilării cursului propus de d-na prof. Ana Guţu, apoi avem toată certitudinea că vestita definiţie cu caracter cristomatic „Traduire, c'est énoncer dans une autre langue (ou langue cible) ce qui a été enoncé dans une autre langue source, en conservant les équivalences

sémantiques et stylistiques". (J. Dubois et al. Dictionnaire de linguistique. - Paris: Larousse, 1973 . p. 490) va deveni pentru el parțială, incompletă și depășită.

La urma urmei, a spune că un text este, potential, fără sfârșit și că traducerea lui nu poate avea un carcater finit, înseamnă că orice act de traducere e sortit de a avea cusururi, uneori mai mari, alteori mai mici, dar veșnic prezente. D-na Ana Guțu ne păzește de acest deconstructivism, care vine din aria interpretării textuale și limitele ei.[3] (Umberto Eco. Limitele interpretării. – București: Polirom, 2007. -391 p.). Până și deconstructivismul cel mai radical consimte ideea că există traduceri acceptabile, făcute bine, lăudabile. Aceasta înseamnă că textul tradus (cel oral ori cel scris) impune traducătorilor niște restricții pe care studentul, viiitorul specialist, trebuie să le știe și să le folosească (dacă e cazul). Limitele traducerii ca și limitele interpretării coincid cu drepturile textului (ceea ce nu înseamnă că ar coincide cu drepturile interpretului de a face „ce qu'on veut"). În egală măsură, dat fiind faptul că traducerea ca proces implică în mod fundamental (crucial) limbajul, d-na Guțu consideră că este nevoie să facem apel la resursele lingvisticii care se ocupă de aspectele sociale și psihologice ale realizării limbajului: psiholingvistica și sociolingvistica. Prima examinează procesul care are loc în mintea traducătorului, iar a doua plasează textul din limba – sursă și pe cel din limba-țintă în contextele lor culturale (literare). (Roger T. Bell. Teoria și practica traducerii – București: Polirom, 2000, p.31).

D-na prof. . Guțu este un specialist realist și pragmatic: pentru ea, cât și pentru student nu există nimic mai semnificativ decât un text tradus care își afirmă armonia în sens, stilistică și corectitudine de transfer pragmatic. Spre deosebire de partizanii traducerii orientate spre limba și cultura textului, d-na Ana Guțu își îndreaptă scopul spre complexitate; dorința ei ca traducătorul să pătrundă în toate tainele de ordin lingvistic, literar, psihologic rămâne primordială; traducătorul conform platformei științifice este nu rugat, ci obligat să pătrundă pe „ușa străinului".

Manualul este bine documentat, flexibil, folosind fără reticențe și inhibiții toate achizițiile recente din domeniul traductologiei. Grila de lectură constituită din grija excesivă pentru student permite surprinderea și interpretarea științifică a traductologiei, care mai are nevoie de a fi obiectivizată. O mențiune specială în acest sens atât pentru limba franceză, cât și pentru cea română, ambele clare, precise în care este expusă și redactată lucrarea, fapt care îi conferă acesteia ținută științifică autentică și deplină lizibilitate și comprehensiune.

D-na Ana Guțu şi-a propus şi a reuşit să desfăşoare o analiză multiaspectuală a traductologiei (de la cele 3 curente ale traductologiei până la meandrele tainice ale fenomenului), lucrarea reuşeşte deopotrivă performanța de a pune în lumină şi de a argumenta ştiinţific un fenomen pluridisciplinar în plan de evoluție, care se cere urmărit şi studiat plenar în sec al XX-lea.

Autoarea este cunoscută în teoria şi practica traductologiei moderne şi azi în arealul românesc este citată din abudență la acest capitol. Are un stil ştiinţific personal: textul scris de ea este clar, logic şi coerent. Dînsa utilizează cu descernământ informațiile din bibliografia consultată, fapt care favorizează o abordare complexă a traductologiei. Judecățile făcute sunt de valoare şi ele sunt convingătoare. Nu încape îndoială ca rezultatele acestei trude de pionerat vor putea constitui o sursă cu adevărat ştiinţifico-pedagogică utilă pentru studenții de la facultatea Limbi Străine, dar şi pentru publicul mai larg, care investighează traductologia modernă ca vitalitate.

Igor ALENIN. FUNCȚIILE MOTIVELOR BIBLICE ÎN SISTEMUL CONSTANTELOR ARTISTICE DIN LITERATURA UNIVERSALĂ A SECOLULUI AL XX-LEA (Teză de doctor)

Elena PRUS
Universitatea Liberă Internațională din Moldova
Institutul de Cercetări Filologice şi Interculturale

Lucrarea se construieşte pe definirea rolului, funcțiilor şi decodarea motivelor biblice în literatura şi cultura universală a secolului XX. Matrice a tiparelor şi imagine simbolică a umanității, *Biblia* devine în lucrare formulă şi cheie pentru esențializarea conceptuală şi decriptarea arhitecturii operelor literare, scoaterea în evidență a liniilor pricipale de subiect, analiza personajelor-cheie şi a sistemelor de personaje, perceperea destinelor şi caracterelor umane individuale şi colective. Premisa de bază de la care porneşte autorul este faptul că *Vechiul* şi *Noul Testament* se erijează în metatext al culturii. Tabloul realizării artistice a motivelor, simbolurilor şi imaginilor biblice se conformează unei logici interne a Cărții cărților. Teza este un demers hermeneutic complex de căutare a sensurilor sacrale profunde, incluzând elementele sale fundamentale cum ar fi comprehensiunea, interpretarea, decodarea şi exemplificarea. Autorul demonstrează cât de important este să ajungem în receptarea textelor la nivelul sacramental de profunzime, care constituie fundalul mitologico-arhetipal în lucrările care se pretează tipului de analiză propus.

Creditate sub raport valoric, constantele biblice se regăsesc în marile literaturi moderne și postmoderne. Analiza mecanismului prin care prozatorii și poeții au citit și interpretat *Vechiul* și *Noul Testament* ca intertext al procesului cultural-artistic este efectuată prin grila teoretică a investigațiilor fundamentale ale cercetărilor mitologice, cît și pe cea comparativ-etnografică datorată lui J.Frazer, L.Levi-Brulle, M.Eliade, M.Buber, A.Losev, M.Bahtin ș.a.

Demersul analitic a conturat, argumentat și exploatat un ansamblu de termeni adecvați tematicii: motive, imagini, simboluri, mitologeme, ritualeme, cronotopi, arhetipuri etc., care formează în totalitate un sistem de constante în textele literare, concept fundamentat în lucrările distinsului savant și conducător al cercetării de față – R. Ia. Kleiman. Doctorandul Igor Alenin, molipsit de demersul profund al conducătorului, a știut să dezvolte pe un material extrem de extins o lucrare polivalentă pe materialul literaturii germane, ruse, engleze, americane și evreiești.

Textele care constituie corpusul aplicativ se constituie din etnoculturi a diferitor continente, țin de diverse curente și genuri literare. Gradul și mai ales modul diferit de asimilare a motivelor biblice în diferite arealuri civilizaționale constituie un merit incontestabil al lucrării. Parcursul analizei se desfășoară, prin specificul său, ca o căutare involutiv-retrospectivă aprofundată a motivelor eterne, dar are ca subiect o deschidere evolutiv-prospectivă spre literatura contemporană.

Lucrarea se construiește pr raportul dintre scriitor, religie, cultură și ideologie într-o epocă complexă, în care lumea se întreabă tot mai mult în ce

măsură centrul de gravitație al lumii mai este divinitatea. Jocul gratuității și al efemerului se vădește foarte pregnant, cum o demostrează scriitorii, în literatura contemporană, împletindu-se de la caz la caz cu morala, politica, tradițiile sau provocările timpului.

Este argumentat impactul mitului puritan asupra creării mitului despre America ca pămînt al făgăduinței, analog contemporan al israeliților din *Vechiul Testament* și impactul dragostei față de natură și al filozofiei vitaliste asupra caracterului național american. Dezvoltate mai ales sub aspectul caracterului hermeneutic al operelor lui D. Knut, Shmuel Agnon, Bruno Schulz, a vocației și speranțelor mesianice a evreimii, a onomasticii (și nu *semantica numelui*, cum se spune în lucrare), toposului și cronotopului biblic preferențial, motivele biblice în literatura evreiască fie din diaspora, fie din Israel se integrează în modul cel mai direct și organic, fiind parte integrantă a conștiinței milenare a poporului evreu.

Specific pentru perioada sovietică este contrapunerea mitului biblic și celui social ca viață ideală (impus de literatura oficială), menținerea de către marii scriitori ruși din opoziție a cuvîntului sacru (L.Andreev, I.Bunin, N.Gumiliov, A.Ahmatova ș.a.), demitificarea limbii abreviaturilor comuniste la M.Bulgacov. Intr-o epocă care era complect ostilă principiilor în discuție, marii scriitorii ruși, cum ar fi M.Bulgacov, constată Igor Alenin, au creat o lume mitologică proprie, cu paradisul, infernul și purgatoriul său (și nu *ispititorul*, cum se spune în lucrare), în care protagoniștii fugurează simultan și în rolul lui Cristos, și în rolul apostatului. Acest ultim motiv se poate compara cu cel al dublei naturi dezvoltat în romanele lui W.Faulkner. Motivul absenței tatălui la M.Bulgacov se cere comparat cu cel similar în creația poeților evrei contemporani. Sub acest aspect al aprofundării comparației în cazul folosirii acelorași motive, simboluri, ritualuri, mitologeme, imagini de către arealuri, civilizații sau autori diferiți - lucrarea ar fi putut să cîștige mai mult în profunzime.

Lumea biblică atemporală primește de la scriitor la scriitor variate contururi spațio-temporale, dar mai ales ideatico-poetice. Autorul lucrării găsește principale motive biblice, cum ar fi alianța de creație dintre Dumnezeu și om, motivul sacrificiului și al ascezei la Th.Mann, motivul „s-a rupt a timpurilor legămînt" și cel al haosului lingvistic la Th.Eliot; motivul trădării specific pentru literatura rusă (D.Merejkovski, M.Voloșin, N.Golovanov); motivul absenței tatălui/singurătății fiului și cel al morții/învierii la Bulgacov și Bruno Schulz. Cum va constata în concluzii însuși autorul, „motivele biblice îndeplinesc funcții distincte determinate de poziția specifică autoctorială și de sarcina inedită de creație pe care și-a propus-o".

Sunt comentate în cunoștință de subiect simbolul al drumului de la superstiție pînă la etica umanistă la T.Mann; simbolurile apei, stîncii și pietrii la la Th.Eliot; simbolul stelei, templului și făcliei în poezia rusă (B.Pasternac, I.Brodski). Dacă Iosif la Th.Mann simbolizează calea parcursă de întreaga civilizație europeană, Th.Eliot și O'Connor fac referință mai ales la lumea dispersată a Babilonului urban.

Caracterul „rătăcitor" al omului în lumea contemporană se completează cu cel demiurgic al creației. Analiza de tip descriptiv se completează cu una de tip metafizic axată pe atitudine de tip interiorizat-reflexiv prin aducerea în discuție a ritualurilor botezului și cel al morții întru înviere la O'Connor, cel al rugăciunii, pescuitului sau corridei care reia stravechile coduri creștine la Hemingway, alegoria despre patimile lui Cristos la W.Faulkner.

Problematica biblică se descoperă organic şi progresiv în poetica auctorială a scriitorilor ce au dominat harta literară a secolului al XX-lea din diferite perspective. Sunt relevate, de la caz la caz şi absolut îndreptăţite modalităţile narative pe care diferiţi autori le priveligează (reformularea concluziilor prin prisma funcţionalităţii motivelor biblice, caracterul rasist al miturilor, exploatarea mai intensă a onomasticii biblice, ancorarea lucrării într-o polemică la zi prin aducere comparaţiilor cu lucrările de ultimă oră, cum ar fi *Codului lui Da Vinci* de D.Braun ş.a.).

În baza moralei şi categoriilor evanghelice fundamentale, lucrarea conturează o reflexie de ordin antinomic : credinţă/indiferenţă, viaţă/moarte, virtute/păcat, transcendent/pămîntesc, suflet/corp, lumină/întuneric, încredere/trădare, război/pace, deşertăciune/plenitudine, înţelepciune/prostie, singurătate/colectivitate, esenţă/aparenţă, efemer/etern, iudaism ortodox/evreism luminat, activ/pasiv, etc. Aceste dihotomii, bazîndu-se pe un topos general-uman, loc geometric al forţelor de orientări diferite, relevă probleme controversate legate de problema credinţei în societăţile modernă şi post-modernă. Dubletele sus-amintite, unesc prin permanenţa lor lumea arhaică cu cea modernă, formînd o constantă a spiritualităţii ce reuneşte cvasitotalitatea scriitorilor examinaţi. Preocupările artiştilor pentru aceste elemente, care formează o paradigmă a contrastelor, se traduce în opere concrete prin direcţii, personaje, obiecte care se interpătrund, se întretaie sau se exlud. Putem conchide că în această lume polisemantică a valorilor biblice, antiteticul, de la crearea umanităţii pînă azi, la fel ca în lumea arhaică, medievală sau barocă, continuă să fie o constantă, de rînd cu tendinţa de a le învinge sau armoniza.

Mi-aş menţine totuşi unele sugestii, în afară de cele menţionate pe parcursul analizei, cum ar fi cea ce ţine de completarea corpusului de texte analizate prin reprezentanţii tradiţiei latine în domeniu (Unamuno, Sartre, Mauriac, Julien Green sau alţii), pentru ca lucrarea să aibă cu adevărat un caracter european, cum se sugerează în titlul capitolului I.

Deosebit de reuşite apar Concluziile formulate la un alt nivel de interpretare decât cel pe capitole şi grupate în compartimente cu caracter hermeneutic, istorico-literar şi teoretico-metodologic, ceea ce permite de a scoate în evidenţă conceptul, demersul şi valoarea lucrării. Vom concluziona şi noi că, trecând din epocă în epocă, motivele biblice îşi cristalizează semnificaţia. T.Mann în *Iosif şi fraţii* săi menţiona [IV]: „noi mergem pe o urmă şi întreaga viaţă este o completare a formelor mitologice cu prezent", ceea ce subliniază amprenta mitologică a romanului contemporan şi îi permite autorului să constituie cu succes o poetică a motivelor biblice în literatura universală.

Anca Doina CIOBOTARU.TEATRUL DE ANIMAȚIE - ÎNTRE MAGIE ȘI ARTĂ

Violeta TIPA
Academia de Ştiinţe a Moldovei

„Pentru a reprezenta viața umană
și a demonstra tot ce este în ea cel mai ridicol,
rațiunea a inventat teatrul de marionete..."
Jonathan Swift

Monografia ***Teatrul de animaţie – între magie şi artă*** (Prinnceps Edit, Iaşi, 2006), autor Anca Doina Ciobotaru, apărută în colecţia *Masca*, are în vizorul cercetărilor sale un subiect pe cât de captivant pe atât de neglijat şi dat uitării. Considerat o cenuşăreasă a genului – Teatrul de animaţie sau în formulă tradiţională consacrată de Teatrul de păpuşi – rămâne de cel mai multe ori în umbră, eclipsat de problemele teatrului cu actori, fiind mereu detestat şi de faptul că ar fi o artă minoră şi nepterenţioasă destinată spectatorului-copil.

Autoarea prezintă teatrul de animaţie ca pe o lume fantastică şi miraculoasă anume prin semnificaţiile păpuşii-marionete. Păpuşile – aceste figuri pe cât de caraghioase pe atât şi de simpatice, confecţionate din diverse materiale – animate devin o putere inexplicabilă, capabilă să cucerească atenţia oricărui public. Păpuşa prin sine rămâne mereu un izvor inepuizabil de semnificaţii şi simboluri, în care sunt codificate sensurile vieţii şi a relaţiilor umane din diverse epoci şi spaţii. În opinia autoarei *„spectacolul devine astfel un joc de codificare atunci când este creat, şi de decodificare, atunci când este recepţionat*" (p. 40). Posibil anume în aceasta şi rezidă acea taină - taina păpuşii care i-a captivat pe mulţi artişti, maeştri ai teatrului şi literaturii, începând din antichitate până în prezent. Încă la Plutarh găsim mărturii că marionetele se bucurau de popularitate deja în teatrul antic grecesc. Filosoful francez Jean-Jacques Rousseau recunoştea că singur meşterea marionete şi scria pentru ele comedii. Notoriul scriitor german E.T.A. Hoffmann menţiona că acordă prioritate marionetei actorului viu pentru că ea „nu minte". La fel ţinem să aducem aci şi caracteristica păpuşii dată de Jiri Trnka, cel mai de vază păpuşar ceh, care şi-a consacrat viaţa păpuşii, atât în teatrul de animaţie cât şi în, filmul de animaţie cu păpuşi. Regizorul ceh consemna că *„păpuşa nu înlocuieşte şi nu poate să înlocuiască actorul, altfel existenţa ei n-ar avea sens"*. Ea apare acolo unde jocul ei este mai semnificativ decât cel al actorului viu şi exprimă ceea ce omul nu-i în stare. *„Esenţa păpuşii de teatru constă în impersonalitatea sa, forţa cu care reprezintă nu persoane, ci tipologii. Ea nu imită omul, ci simbolizează anumite trăsături psiho-socio-culturale esenţiale ale acestuia...*" (p. 63). Amprentele teatrului de animaţie le găsim şi în estetica vestitelor teatre *Kabuki* şi *No* din Japonia, în opera clasică chineză etc.

Înfiripată la intersecţia dintre lumea magicului cu cea a diverselor arte: de la cea teatrală la arta interpretării, a muzicii, coregrafiei și scenografiei – teatrul de animaţie devine o unitate stilistică complexă. Or, apariţia artei teatrului animat nu este accidentală, ci coboară la formula sacră *„cea a relaţiei omului cu Divinitatea și a împletirii elementelor sacre cu cele profane*" și până a ajunge să se înscrie ca o artă, păpușii îi revenea sarcina de întregire a riturilor mitice.

E simbolic însuşi titlul lucrării în care Anca Doina Ciobotaru înserează teatrul de animaţie între magie şi artă. Această liberă pendulare la care insistă cercetătoarea se încarnează în teorii şi analize, demonstrând indubitabil aderarea teatrului de animaţie atât la universul magic cât şi la cel al artei, chiar şi mai mult. Marcând aceste dimensiuni extreme, autoarea le va raporta spaţiului teatrului de animaţie în care substratul magic transpare în jocul ritualic şi simbolic al păpuşilor. De astfel, şi locul teatrului de păpuşi în arta şi cultura tradiţională pendulează spre sorgintele magice ale ritualurilor care aveau o anume legătură cu spaţiul ancestral, devenind mai mult sau mai puţin o comunicare cu zeii. Anume păpuşa în multe ritualuri mito-folclorice era trimisul, solul transcedental, menit să comunice cu forţele supreme. Exemple elocvente ne vor servi ritualurile, ajunse până la noi cum ar fi *Caloianul* sau alaiul de măşti al dramei populare *Malanca* etc. De astfel în majoritatea situaţiilor avem prezentă păpuşa sau masca (masca, e la fel o păpuşă „interiorizată" lipsită de corp, care *„constituie dovada cea mai puternică a nevoii omului de metaforă"*) şi costumul. Or, calea de la mască la teatrul de păpuşi s-ar putea să fie mai puţin ezoterică decât ne-o închipuim. Autoarea încearcă să demonstreze că *„Relaţia mască-păpuşă depăşeşte sfera aspectelor tehnice, subtilitatea ei derivă din substratul mitico-religuios al contextului specific reprezentaţiilor medievale cu păpuşi, structurate la noi mai târziu decât în restul Europei, în teatrul religios."*(p. 38)

Teatrul de animaţie deţine posibilităţile variate de afirmare şi de redare a unei lumi pline de metafore şi simboluri artistice. Teatrul, care fascinează cel mai mult spectatorul, cu timpul a fost transformat într-o artă adresată, prin exelenţă, copiilor şi neglijată din toate punctele de vedere, şi chiar de criticii teatrali. De aceia apariţia lucrării dedicate acestui gen devine un adevărat eveniment în viaţa teatrală din întreg spaţiul românesc.

Lucrarea de faţă prezintă o importanţă dublă din considerentul, că subiectul este abordat de un specialist cu tangenţe directe la arta teatrului de animaţie şi vine din interiorul domeniului dat.

Autoarea parcurge istoria artei genului respectiv, privindu-l prin diverse perspective şi prisme pe care le pune în evidenţă, începând cu evoluţia tehnicilor de realizare, a tematicii, a relaţiei dintre actorul-păpuşar, păpuşă şi spectator. Toate acestea, considerându-le distinctive atât pentru arta teatrului de animaţie, cât şi pentru încadrarea lui într-un context cu mult mai larg – cel socio-cultural. Concomitent sunt înaintate şi argumente în susţinerea *„relaţiei cultură – teatru - semn ca pe una necesară obţinerii sensului"* (p. 47).

Teatrul de animaţie e o reîntoarcere în arealul spiritualităţii naţionale, dar şi o verigă de legătură cu alte lumi astrale pentru multe generaţii. Şi azi, noi tot mai mult tindem spre acea lume de basm, spre sorgintele mitologice, spre universuri poetico-artistice, spre a ne rupe din rutina nu numai a problemelor cotidiene, dar şi din subcultura intens promovată de mass-media contemporane. Omul modern descoperă în măşti ritualice, în păpuşile animate un univers pur, neprihănit de impedimentele culturii actuale.

Păpuşa, un simbol, o personificare prin care nu numai că se exprimă un mesaj dar se şi produce o apropiere vizuală de orizonturi sacre, de acele rituri şi ritualuri prin care se identifică poporul nostru, înţelepciunea lui milenară.

Un deosebit interes prezintă şi investigaţiile referitoare la elementele de limbaj specifice artei animaţiei. Căci din start rolul păpuşii, alături de cel magico-simbolic în diverse ritualuri mitico-folclorice, şi nu numai, mai avea rolul unui

mesager, care îşi păstra pe deplin dreptul de a propaga idei, opinii interzise, chiar şi mesaje social-politice.

Demersul ştiinţific al monografiei este structurat atât pe verticala teoriilor structurale, semiotice, inclusiv, cea a jocului, cât şi pe orizontala temporală, analizând evoluţia artei teatrului de animaţie de la o epocă la alta, inclusiv diverse spaţii culturale, care utilizează nu numai păpuşi net diferite, dar şi tehnici de mânuire a lor.

Autoarea, apelând la lucrările teoretice ale lui Roland Barthes, Umberto Eco, Gilbert Durand, James Frazer, Thomas A. Sebeok şi alţii a încercat apropierea de jocul teatrului de animaţie din trei perspective: antropologică, istorică şi semiotică.

În contextul respectiv se impune compartimentul „Galeria eroilor populari europeni" din care fac parte şi Pulcinella (Italia), Polichinelle şi Guignol (Franţa), Kasparek (Cehia), Petruşka (Rusia), Vasilache (România) şi alţii, eroi tradiţionali consacraţi în secolul al XVIII-lea, cărora autoarea le analizează geneza şi chiar propune genealogia eroilor populari în teatrul de păpuşi. Nu mai puţin curioasă este şi „Galeria eroilor populari autohtoni".

Impresionează varietatea exemplelor aduse la subiect din diverse spaţii şi epoci pentru exemplificarea atât a formelor de teatru de animaţie cât şi a formulelor tehnice utilizate din antichitate până în prezent.

Anca Doina Ciobotaru nu lasă fără atenţie nici tendinţele teatrului de animaţie român. Iar spectacolele din ultimele decenii sunt supuse unor analize prin prisma axei valorice la care trebuie raportat spectacolul teatrului de animaţie şi înaintează criteriile actuale de apreciere a operei. Căci şi teatrul de păpuşi ca şi alte genuri de artă se află într-un dialog intercultural, tinzând spre o modernizare nu numai a mijloacelor tehnice, dar şi al limbajului teatral, care se adresează din ce în ce mai des atât la mijloacele audiovizuale pentru lărgirea cadrului, a posibilităţilor artistice, cât şi la elementele lui de limbaj pentru îmbogăţirea spectacolului teatral.

Teatrul de păpuşi rămâne a fi un component importantnu numai în cultura naţională, ci şi în cea universală. Prin el s-au transmis mesaje spre lumea astrală, a zeilor, spre divinităţi, şi invers, ideile progresiste, revoluţionare, erau lăsate de seama păpuşii, care-şi putea permite mai mult decât actorii vii. Astăzi, după o perioadă îndelungată de aflare în anonimat, el, teatrul de animaţie, revine mai ferm pe podiumul artei teatrale pentru a se re-afirma în postura sa de egală a genului, prin operele sale poetice şi cu un adânc mesaj social-filosofic şi pentru spectatorul matur pentru care teatrul de păpuşi nu e numai o re-descoperire a unui univers specific, cel al „paradisului pierdut", dar şi a unui miraculos univers, tainelor ascunse în adâncul sufletului. Or, asemenea tendinţe ale teatrului de animaţie le-am putut urmări cu o deosebită satisfacţie şi la noi, în cadrul festivalurilor internaţionale organizate de Teatrul de păpuşi Licurici (a. 2005), unde au fost prezentate şi spectacole destinate maturilor ca **Faust** al teatrului *Ţăndărică* din Bucureşti, sau **Figaro** al Teatrului *Ognivo* din Moscova etc.

E surprinzător faptul, cum autoarea iscusit dirijează materialul spre albiile dialogului intercultural şi al abordărilor semiotice şi culturologice, dar şi spre procesul practic, pentru care, în primul rând, scrie această carte. Scris într-un limbaj accesibil, elevat, îngrijit, studiul *Teatrul de animaţie – între magie şi artă* ce conţine multe teze şi idei de pionierat va deveni un suport teoretico-practic impunător pentru viitorii păpuşari precum şi un material interesant pentru toţi cei îndrăgostiţi de miracolul teatrului de animaţie.