



**UNIVERSITATEA DE STAT «ALECU RUSSO»
DIN BĂLȚI, REPUBLICA MOLDOVA**

Limbaș și context

**Revistă internațională de lingvistică,
semiotică și știință literară**

Anul II, nr. 2, 2010



**ALECU RUSSO STATE UNIVERSITY OF BĂLȚI,
REPUBLIC OF MOLDOVA**

Speech and Context

**International Journal of Linguistics,
Semiotics and Literary Science**

2(II), 2010

COLEGIUL DE REDACȚIE AL REVISTEI

Redactor-șef:

Angela COȘCIUG, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova).

Comitet onorific:

Adriana-Gertruda ROMEDEA, profesor universitar, doctor în filosofie (Universitatea din Bacău, România);

Ana BONDARENCO, profesor universitar, doctor habilitat în filologie (Universitatea de Stat din Moldova);

Bernard Mulo FARENKIA, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea din Cape Breton, Canada);

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, profesor emerit, doctor habilitat în lingvistică (Universitatea Lumière Lyon 2, Franța);

Daniel LEBAUD, profesor universitar, doctor habilitat în lingvistică (Universitatea din Franche-Comté, Franța);

Dominique MAINGUENEAU, profesor universitar, doctor habilitat în lingvistică (Universitatea Paris 12 Val-de-Marne, Franța);

Gheorghe GOGIN, profesor-cercetător, doctor habilitat în filologie (Academia de Științe a Republicii Moldova);

Ion DUMBRĂVEANU, profesor universitar, doctor habilitat în filologie (Universitatea de Stat din Moldova);

Iurie MOSENKIS, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, membru-corespondent al Academiei de Științe a Ucrainei (Universitatea Națională „Taras Șevcenko” din Kiev, Ucraina);

Laura BĂDESCU, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea din Pitești, România);

Lelia TROCAN, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea din Craiova, România);

Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România);

Natalia HALINA, profesor universitar, doctor habilitat în filologie (Universitatea de Stat din Altai, Rusia);

Nicanor BABĂRĂ, profesor universitar, doctor habilitat în filologie (Universitatea de Stat din Moldova);

Nicolae IOANA, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați, România);

Norbert BACHLEITNER, profesor universitar, doctor în literatură (Universitatea din Viena, Austria);

Sanda-Maria ARDELEANU, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România);

Simona ANTOFI, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România);

Sophie MOIRAND, profesor universitar, doctor habilitat în lingvistică (Universitatea Paris 3 Sorbona Nouă, Franța);

Thomas WILHELMI, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea din Heidelberg, Germania).

Comitet de lectură:

Ala SAINENCO, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova);

Ana BONDARENCO, profesor universitar, doctor habilitat în filologie (Universitatea de Stat din Moldova);

Angela COȘCIUG, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova).

Bernard Mulo FARENKIA, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea din Cape Breton, Canada);

Georgeta CÎȘLARU, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea Paris 3 Sorbona Nouă, Franța);

Gina MĂCIUCĂ, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România);

Iulia IGNATIUC, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova);

Lace Marie BROGDEN, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea din Regina, Canada);

Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România);

Marin POSTU, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat din Moldova);

Mioara DRAGOMIR, cercetător științific superior, doctor în filologie (Institutul de Filologie Română „A. Philippide” din Iași, România);

Natalia HALINA, profesor universitar, doctor habilitat în filologie (Universitatea de Stat din Altai, Rusia);
Nicanor BABĂRĂ, profesor universitar, doctor habilitat în filologie (Universitatea de Stat din Moldova);
Solomia BUK, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea Națională „Ivan Franko” din Lvov, Ucraina);
Tatiana POTÎNG, doctor în filologie, Vice-ministru, Ministerul Educației, Republica Moldova;
Thomas WILHELMI, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea din Heidelberg, Germania);
Valentina ȘMATOV, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova);
Victor SCHIBA, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova).

Comitet literar:

Georgeta CÎȘLARU, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea Paris 3 Sorbona Nouă, Franța);
Ioana-Crina COROI, doctorandă, lector universitar (Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România);
Iulia IGNATIUC, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova);
Valentina ȘMATOV, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova);
Victor SCHIBA, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova).

Secretari de redacție:

Oxana CHIRA, lector universitar, doctorandă (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova);
Silvia BOGDAN, lector universitar (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova);
Tatiana GOREA, lector universitar (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova).

Tehnoredactare:

Liliana EVDOCHIMOV, lector universitar (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova).

Adresa colegiului de redacție:

Catedra Filologie franceză,
Sala 412, Bloc 4,
Universitatea de Stat „Alec Russo”,
38, str. Pușkin,
3100, Bălți,
Republica Moldova

Telefon: +37323124195

Fax: +37323123039

E-mail: acosciug@yahoo.com

Tiparul: Tipografia Universității de Stat „Alec Russo”.

Pagina electronică a revistei: http://www.usb.md/limbaj_context/

Revista apare de două ori pe an.

Revista publică materiale în limbile română, franceză, engleză, germană, spaniolă, portugheză, rusă și ucraineană.

Materialele incluse în volum au fost recenzate în prealabil.

ISSN 1857-4149

© Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova, 2010

EDITORIAL BOARD MEMBERS

Editor-in-chief:

Angela COȘCIUG, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova).

Honorary Board:

Adriana-Gertruda ROMEDEA, Professor, Ph.D. (University of Bacău, Romania);

Ana BONDARENCO, Professor, Ph.D. (Moldova State University);

Bernard Mulo FARENKIA, Professor, Ph.D. (Cape Breton University, Canada);

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, Professor Emerita, Ph.D. (Lyon 2 Lumière University, France);

Daniel LEBAUD, Professor, Ph.D. (University of Franche-Comté, France);

Dominique MAINGUENEAU, Professor, Ph.D. (University of Paris 12 Val-de-Marne, France);

Gheorghe GOGIN, Professor, Ph.D. (Academy of Sciences, Republic of Moldova);

Ion DUMBRĂVEANU, Professor, Ph.D. (Moldova State University);

Iurie MOSENKIS, Professor, Ph.D., Corresponding Member of Academy of Sciences of Ukraine (Taras Șevchenko National University of Kiev, Ukraine);

Laura BĂDESCU, Professor, Ph.D. (University of Pitești, Romania);

Lelia TROCAN, Professor, Ph.D. (University of Craiova, Romania);

Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU, Professor, Ph.D. (Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania);

Natalia HALINA, Professor, Ph.D. (Altai State University, Russia);

Nicanor BABĂRĂ, Professor, Ph.D. (Moldova State University);

Nicolae IOANA, Professor, Ph.D. (Dunarea de Jos University of Galați, Romania);

Norbert BACHLEITNER, Professor, Ph. D. (University of Vienna, Austria);

Sanda-Maria ARDELEANU, Professor, Ph.D. (Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania);

Simona ANTOFI, Professor, Ph.D. (Dunărea de Jos University of Galați, Romania);

Sophie MOIRAND, Professor, Ph.D. (Paris 3 Sorbonne Nouvelle University, France);

Thomas WILHELMI, Professor, Ph.D. (University of Heidelberg, Germany).

Scientific Board:

Ala SAINENCO, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

Ana BONDARENCO, Professor, Ph.D. (Moldova State University);

Angela COȘCIUG, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

Bernard Mulo FARENKIA, Professor, Ph.D. (Cape Breton University, Canada);

Georgeta CÎȘLARU, Associate Professor, Ph.D. (Paris 3 Sorbonne Nouvelle University, France);

Gina MĂCIUCĂ, Associate Professor, Ph.D. (Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania);

Iulia IGNATIUC, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

Lace Marie BROGDEN, Assistant Professor, Ph.D. (University of Regina, Canada);

Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU, Professor, Ph.D. (Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania);

Marin POSTU, Associate Professor, Ph.D. (Moldova State University);

Mioara DRAGOMIR, Senior Scientific Researcher, Ph.D. (A. Philippide Institut of Romanian Philology, Iași, Romania);

Natalia HALINA, Professor, Ph.D. (Altai State University, Russia);

Nicanor BABĂRĂ, Professor, Ph.D. (Moldova State University);

Solomia BUK, Associate Professor, Ph.D. (Ivan Franko National University of Lvov, Ukraine);

Tatiana POTÎNG, Ph.D., Deputy minister of Education, Republic of Moldova;

Thomas WILHELMI, Professor, Ph.D. (University of Heidelberg, Germany);

Valentina ȘMATOV, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

Victor SCHIBA, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova).

Literary Board:

Georgeta CÎȘLARU, Associate Professor, Ph.D. (Paris 3 Sorbonne Nouvelle University, France);

Ioana-Crina COROI, Lecturer, Ph.D. Student (Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania);

Iulia IGNATIUC, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

Valentina ȘMATOV, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

Victor SCHIBA, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova).

Editing Secretaries:

Oxana CHIRA, Lecturer, Ph.D. Student (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

Silvia BOGDAN, Lecturer (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

Tatiana GOREA, Lecturer (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova).

Technical Editor:

Liliana EVDOCHIMOV, Lecturer (Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova).

Editorial Office:

French Philology Department,
Room 412, B 4,
Alec Russo State University,
38, Pușkin Street,
3100, Bălți,
Republic of Moldova

Telephone: +37323124195

Fax: +37323123039

E-mail: acosciug@yahoo.com

Publishing House: Bălți University Press.

Journal Web Page: http://www.usb.md/limbaj_context/

The journal is issued twice a year.

Languages of publication: Romanian, French, English, German, Spanish, Portuguese, Russian and Ukrainian.

Materials included in this volume were previously reviewed.

ISSN 1857-4149

©Alec Russo State University of Bălți, Republic of Moldova, 2010

Sunt multe feluri de limbi în lume, totuș niciuna din ele nu este fără sunete înțelese. Dar dacă nu cunosc înțelesul sunetului, voi fi un străin pentru cel ce vorbește, și cel ce vorbește, va fi un străin pentru mine (1 Corinteni, 14 : 10-11).

Undoubtedly there are all sorts of languages in the world, yet none of them is without meaning. If then I do not grasp the meaning of what someone is saying, I am a foreigner to the speaker, and he is a foreigner to me (1 Corinthians, 14 : 10-11).

ARIILE TEMATICE ALE REVISTEI

1. Semne, limbaj, comunicare – considerații generale
 - considerații generale asupra semnului;
 - considerații generale asupra limbajului;
 - aspecte ale limbajului;
 - considerații generale asupra comunicării și actului comunicativ;
 - sens și semnificație în comunicare;
 - intenție în comunicare;
 - inteligibilitatea limbajului.
2. Tipuri de semne, de limbaj și de mecanisme interacționale în comunicare
 - 2.1. Tipuri de semne
 - semne-icoană;
 - semne-indice;
 - semne-simbol.
 - 2.2. Tipuri de limbaj și de mecanisme interacționale în comunicare
 - actul de limbaj în comunicarea cotidiană;
 - mimică și gest în comunicare;
 - limbaj specializat;
 - sens și semnificație în comunicarea mediatizată;
 - limbaj al identităților vizuale/limbaj pictural;
 - limbaj al muzicii/limbaj al dansului;
 - limbaj în spațiul instituțional;
 - limbaj verbal în context cultural;
 - limbaje și comunicare în cadrul comunității europene.
 - 2.2.1. Limbaj (literar) și condiționare socială
 - ideologie și identitate glotică;
 - influențe glotice;
 - morală și limbaj literar;
 - mentalitate colectivă și imaginar literar;
 - scrierile (auto)biografice, între individual și social;
 - voci, texte, reprezentare.
3. Limbaj, context, traducere
 - rolul contextului în traducere;
 - tipuri de traducere.

JOURNAL TOPICS

1. Overview of signs, speech and communication
 - overview of sign;
 - overview of speech;
 - speech aspects;
 - overview of communication and speech act;
 - sense and signification in communication;
 - intention in communication;
 - speech intelligibility.
2. Types of sign, speech and interactional mechanisms in communication
 - 2.1. Types of sign
 - icon;
 - index;
 - symbol.
 - 2.2. Types of speech and interactional mechanisms in communication
 - speech act in everyday communication;
 - mimic and gestures in communication;
 - language for specific purposes;
 - sense and signification in media communication;
 - audio-visual language/pictorial language;
 - language of music/language of dance;
 - speech in institutional area;
 - verbal language in cultural context;
 - languages and communication within the European community.
 - 2.2.1. (Literary) language and social conditioning
 - ideology and language identity;
 - language influences;
 - morals and literary speech;
 - collective mentality and literary image;
 - (auto)biographic writings, between individual and social;
 - voices, texts, representation.
3. Language, context, translation
 - role of context in translation;
 - types of translation.

C U P R I N S

Prezentare	15
TIPURI DE SEMNE, DE LIMBAJ ȘI DE MECANISME INTERACȚIONALE ÎN COMUNICARE	
Luminița Hoarță Cărăușu, <i>Retorică și pragmatică publicistică. „Figuri de construcție” și strategii persuasive în titlurile de articole din presa românească actuală</i>	21
Ligia Ghilea, <i>Imagine, muzică și sens în limbajul publicitar</i>	31
Ion Guțu, <i>La symbologie – enjeux épistémologiques et méthodologiques</i>	35
Lilia Răciula, <i>Variabilitatea unor grupuri nominale din lirica stănesciană</i>	40
Valentina Șmatov, Mihail Rumleanski, <i>Public Speaking Culture</i>	49
Angela Coșciug, <i>Particularități lexico-semantice ale unităților individualizatoare în textele biblice în variantele ebraică (aramaică), franceză și română</i>	53
Ioana-Iulia Olaru, <i>Utilitarism și propagandă – toreutica romană antică</i>	58
LIMBAJ (LITERAR) ȘI CONDIȚIONARE SOCIALĂ	
Rahim Ombashi, <i>Collective Mentality and Literary Image</i>	65
Irina Ciornaia, <i>Der Parzival Wolframs von Eschenbach als Vorläufer des Bildungsromans</i>	77
Virginia Popović, <i>Elemente sârbe în subdialectul și literatura din Banat</i>	87
Marina Teterina, <i>Analysis of the Cognitive Metaphor ‘Nature is Woman’ in the Modern Anglo-American Culture</i>	91
Viorica Condrat, <i>Intertextuality in William Somerset Maugham’s Short Story “A Friend in need”</i>	97
LIMBAJ, CONTEXT, TRADUCERE	
Daniela Vladu, <i>Traducerea de poezie – un demers infam de seducător</i>	107
POEZII	115
RECENZII	119
Despre autori	123

CONTENTS

Presentation	17
TYPES OF SIGNS, SPEECH AND INTERACTIONAL MECHANISMS IN COMMUNICATION	
Luminița Hoarță Cărăușu, <i>Journalistic Rhetorics and Pragmatics. „Figures of Construction” and Persuasive Strategies in the Titles from the Romanian Publicism</i>	21
Ligia Ghilea, <i>Image, Music and Meaning in Advertising Language</i>	31
Ion Guțu, <i>Symbolology as the Issue of Epistemology and Method Science</i>	35
Lilia Răciula, <i>The variability of some nominal groups in the lyrics of N. Stănescu</i>	40
Valentina Șmatov, Mihail Rumleanski, <i>Public Speaking Culture</i>	49
Angela Coșciug, <i>Lexical and Semantic Peculiarities of Proper „Units” in Hebrew (Aramaic), French and Romanian versions of the Bible</i>	53
Ioana-Iulia Olaru, <i>Utilitarianism and Propaganda in Antique Roman Toreutics</i>	58
(LITERARY) LANGUAGE AND SOCIAL CONDITIONING	
Rahim Ombashi, <i>Collective Mentality and Literary Image</i>	65
Irina Ciornaia, <i>"Parzival" by Wolframs von Eschenbach as a Predecessor of the Bildungsroman</i>	77
Virginia Popović, <i>Units of the Serbian Origin in the Oral Speech and Literature of Banat (region)</i>	87
Marina Teterina, <i>Analysis of the Cognitive Metaphor ‘Nature is Woman’ in the Modern Anglo-American Culture</i>	91
Viorica Condrat, <i>Intertextuality in William Somerset Maugham’s Short Story “A Friend in need”</i>	97
LANGUAGE, CONTEXT, TRANSLATION	
Daniela Vladu, <i>Poetry Translation - an Attractive Activity</i>	107
POEMS	115
REVIEWS	119
Notes on Contributors	125

P R E Z E N T A R E

Lumiņa Hoarță Cărașu își propune să prezinte rezultatele unei analize, privind prezența enunțurilor, aparținând „discursului repetat”, în discursul publicistic românesc actual. Autoarea se limitează la observarea, în decursul a două luni (martie și aprilie 2008), a titlurilor de articole din edițiile on-line ale trei publicații românești (două cotidiene – “Jurnalul național” și “Evenimentul zilei” și o publicație periodică – revista “Dilema veche”). Enunțurile-titlu, aparținând „discursului repetat”, au fost interpretate, mai ales, din prisma deconstrucției și reconstrucției acestuia, potrivit celor patru „figuri de construcție”, analizate de Quintilian: *detractio* (=suprimare), *adiectio* (=adăugare), *immutatio* (=înlocuire) și *transmutatio* (=permutare de termeni).

Ligia Ghilea susține că un produs, oricât ar fi el de minunat, expus într-un mod impropriu și inadecvat, nu poate fi apreciat la valoarea lui reală. Perfecțiunea, pasiunea și emoția sunt stările care asigură succesul unei campanii publicitare. Fără muzică, publicitatea este incompletă și neputincioasă. Muzica, acel limbaj universal care ne unește pe toți, este singurul produs al advertisingului înzestrat cu capacitatea de a depăși toate barierele de limbă.

Ion Guțu face o încercare de promovare motivată a unei științe noi – simbologia. Cercetătorul afirmă că unele aspecte ale acestei științe au devenit deja obiecte de cercetare ale hermeneuticii care, prin cea de a doua direcție a sa, mai îngustă, a supus simbolul diferitelor interpretări. Ion Guțu consideră că, prin separarea și autonomizarea științei simbolice, ar fi posibil ca simbolul să devină un obiect de studiu *sui generis*, prezent în cadrul a două compartimente epistemologice: 1) simbolică generală care se ocupă de studierea mecanismului de simbolizare și 2) simbolismul care ia în vizor studiul valorilor semantico-funcționale ale simbolului în variate tipuri de imaginar uman (mitologic, biblic, literar, poetic, folcloric, individual etc.).

Lilia Răciula abordează variabilitatea diafazică a unor grupuri nominale, organizate în jurul lexemului „oră” („la o margine-a orei”; „de o veșnicie de oră” etc.) din lirica poetului N. Stănescu. Pentru relevarea mecanismelor interne ale variabilității diafazice, investigate la nivelul semnificatelor, autoarea recurge la o analiză semantică complexă a acestor unități, implicând analiza semică a conținutului lor semantic și compararea celor două componente (intensională și extensională) din structura semantismului unităților lexicale analizate.

Valentina Șmatov și Mihai Rumleaschi analizează din punct de vedere al formei și conținutului discursul scriitorului american W. Faulkner, la momentul înmânării lui a Premiului Nobel în domeniul literaturii.

Angela Coșciug propune o abordare a particularităților lexico-semantice ale unităților individualizatoare, axând cercetarea pe textele biblice în variantele ebraică (aramaică), franceză și română.

Ioana-Iulia Olaru prezintă parcursul istoric antic al principalelor exemple de artă torentică, din perioada Republicii și până la începutul creștinismului, cu transformările înregistrate, mai ales, în ceea ce privește mesajul propagandistic, obligatoriu pentru artiștii (artizanii) care deserveau puterea.

Rahim Ombashi cercetează “Epopoea Kreshnicilor”, care rămâne unul dintre monumentele cele mai de seamă ale culturii tradiționale albaneze, din perspectiva mentalității colective și a imaginii literare.

Irina Ciornaia analizează literar romanul educativ al scriitorilor Wieland și Blanckenburg.

Virginia Popović abordează problema elementelor sârbe în subdialectul și literatura din Banat.

Marina Teterina supune analizei mijloacele limbii engleze contemporane care servesc la personificarea Naturii. E vorba, în primul rând, de metafora cognitivă „Nature is Woman”/”Natura este Femeie” și de alte structuri conceptuale de gender de acest fel. Reieșind din faptul că orice personificare se face ținând cont de gen și sex, care, la rândul lor, se

determină în baza unor principii culturale, autoarea susține că conceptul de Natură cuprinde atribute biologice, social-culturale și psihologice care aparțin începutului feminin, ceea ce permite de a include conceptul în cauză în categoria genului feminin și a folosi, în engleză, „she” („ea”) în calitate de pronume de co-referire al acestui concept.

Viorica Condrat susține că, prin natura sa, textul trimite întotdeauna la alte texte, sugerând ceva. Astfel, în interiorul său, se produce o interacțiune cu aceste alte texte. Autoarea afirmă că conceptul de intertextualitate relevă caracteristica unui text de a fi parte componentă a unui ansamblu de texte deja existente care contribuie la decodarea lui. În articol, autoarea încearcă să elucideze felul în care intertextualitatea influențează procesul de interpretare a textului artistic.

Daniela Vladu abordează problematica traducerilor poetice ca produse lingvistice de creație artistică. Dânsa susține că traducerea este un moment esențial al oricărui act de comunicare, înlăturând conceptul de incompatibilitate și înlocuindu-l cu acela de complementaritate. Poezia ca text literar nu apelează la o exprimare directă, ci prin formele lingvistice alese, deschide pauze de gândire, stimulează cugetarea, activează experiențe anterioare asemănătoare. Mijloacele artistic-expressive în realizarea de texte literare poetice nu se reduc la aspecte legate de limbă, ci țin, în egală măsură, de compoziție, ritmicitate și de melodia întregului șesut, precum și de particularitățile genului și speciei literare, toate formând un întreg în concordanță cu mesajul artistic. Calitatea unei traduceri poetice poate fi evaluată doar sub aspectul calității sale pragmatice.

Georgiana Elisabeta Panait propune o serie de poezii cu tematică diferită.

Veronica Păcuraru supune analizei monografia Liliei Răciula „Variabilitatea diafazică în cadrul unor serii stilistico-istorice” (Chișinău: Editura „Bons Offices” SRL, 2010. 190 p.).

P R E S E N T A T I O N

The analytical framework of the research of Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU is based on analyzing the journalistic discourse. The investigation is grounded in a corpus of titles from the journalistic area. Titles are ways of interacting and claim to be dialogical. Dialogicality is the degree to which other discourses, voices, positions, representatives of other groups of people and interests are present in the journalistic discourse in a form of interaction which is undistorted. In looking of journalistic texts, one can notice that the titles in the journalistic discourse disguise an oscillation between informing and persuading (or between telling and selling).

Ligia Ghilea considers that a product, no matter how exquisitely achieved, if improperly displayed, cannot be correctly appreciated. Perfection, passion, emotion are conditions that will ensure the success of an advertising campaign. Without music, advertising is incomplete. Music, the universal language which has the power of joining everyone together, can overcome all language barriers.

Ion Guțu presents a motivated attempt to promote a new science – the symbology. The researcher considers that different aspects of the symbology have already been inserted in the problematic area of the hermeneutic science which, in its second research direction, proposes various interpretative approaches of the symbol. The separation and the empowerment of the symbology science allows the symbol to become an object of study sui generis, investigated within two epistemological compartments: the general symbolic which will study the mechanism of symbolization and the symbolism - the study of semantic and functional values of symbol in various kinds of human imaginary (mythological, biblical, literary, poetic, individual, etc.).

Lilia Răciula studies the diaphasic variability of various nominal expressions based on „oră” („hour”) in lyric works of N. Stănescu. In order to highlight the internal mechanisms of the semantic diaphasic variability, we propose a semantic complex analysis of these units based on semes and intensional and extensional comparisons of the semantic structures of these lexical items.

Valentina Șmatov and Mihai Rumleanski analyze from the viewpoint of content and form W. Faulkner's discourse held at the moment he was being awarded the Nobel Prize in literature.

Angela Coșciug proposes a study of the lexical and semantic peculiarities of proper names/”units” in Hebrew (Aramaic), French and Romanian versions of the Bible.

The article of Ioana-Iulia Olaru focuses on the historical ancient stages of the main examples of toreutic art, between the period of the Republic and early Christianity, underlining the changes made regarding propaganda message, which was compulsory for artists (craftsmen) serving power.

Rahim Ombashi studies the Cycle of Kreshniks - one of the famous monuments of the national traditional Albanian culture - from the perspective of collective mentality and literary image.

Irina Ciornaia analyzes the events' development in the Bildungsroman from the perspective of literature.

Virginia Popović regards the words of Serb origin in language and literature of Banat (region).

The article of Marina Teterina deals with the personification of Nature in modern English. The author attempted to carry out analysis of the cognitive metaphor Nature is Woman and the gender-conceptual structure in Anglo-American culture. Proceeding from the assumption that any personification is sexification that is cultural assumptions and beliefs underlie all kinds of personification, the author claims that the concept of Nature comprises biological, social-cultural and psychological attributes pertaining to the feminine beginning which allows including the concept of Nature in the category of feminine gender and using 'she' as co-referring pronoun.

Viorica Condrat considers the intertextuality is the generally accepted term denoting the interconnectedness and interrelatedness of texts. The new text is thus viewed as part of the vast network of texts influencing one another. The present article aims at revealing how contextual meanings influence the process of text interpretation.

The article of Daniela Vladu inquires into the difficulties of poetic translations regarded as linguistic products of artistic creation. Translation is an essential point of each communicative act, removing the concept of incompatibility and replacing it with the complementary one. Poetry as a literary text does not say things directly, but brings to mind various prior experiences and stimulates thinking with the help of elevated linguistic forms. The artistic expressive means used in poetry are not related to language alone but refer to the same extent to the structure, rhythm and melody of the whole texture as well as to the literary genre, creating thus a whole in accordance with the artistic message expressed in it. The quality of a poetic translation might be assessed only due to the pragmatic quality.

Georgiana Elisabeta Panait proposes some poems.

Veronica Păcuraru reviews the monography of Lilia Răciula „Variabilitatea diafazică în cadrul unor serii stilistico-istorice” (Chişinău: Editura „Bons Offices” SRL, 2010. 190 p.).

TIPURI DE LIMBAJ ȘI DE MECANISME
INTERACȚIONALE ÎN COMUNICARE

TYPES OF SPEECH
AND INTERACTIONAL MECHANISMS
IN COMMUNICATION

RETORICĂ ȘI PRAGMATICĂ PUBLICISTICĂ. „FIGURI DE CONSTRUCȚIE”
ȘI STRATEGII PERSUASIVE ÎN TITLURILE DE ARTICOLE
DIN PRESA ROMÂNEASCĂ ACTUALĂ

Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU,
profesor universitar, doctor în filologie,
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România

Rezumat

*Studiul nostru își propune să prezinte rezultatele unei analize, privind prezența enunțurilor, aparținând „discursului repetat”, în discursul publicistic românesc actual. Ne-am limitat la observarea, în decursul a două luni (martie și aprilie 2008), a titlurilor de articole din edițiile on-line ale trei publicații românești (două cotidiene – „Jurnalul național” și „Evenimentul zilei” și o publicație periodică – revista “Dilema veche”). Enunțurile-titlu, aparținând „discursului repetat”, au fost interpretate mai ales din prisma deconstrucției și reconstrucției acestuia, potrivit celor patru „figuri de construcție”, analizate de Quintilian: *detractio* (=suprimare), *adiectio* (=adăugare), *immutatio* (=înlocuire) și *transmutatio* (=permutare de termeni).*

Abstract

The analytical framework of my research is based on analyzing the journalistic discourse. My investigation is grounded in a corpus of titles from the journalistic area. Titles are ways of interacting and claim to be dialogical. Dialogicality is the degree to which other discourses, voices, positions, representatives of other groups of people and interests are present in the journalistic discourse in a form of interaction which is undistorted. In looking of journalistic texts, one can notice that the titles in the journalistic discourse disguise an oscillation between informing and persuading (or between telling and selling).

1. Discursul publicistic

Discursul publicistic (numit și discurs mediatic¹) poate fi înțeles ca „un discurs general care amalgamează și focalizează cunoștințele și credințele despre ce a fost, este și ar trebui să fie, evident cu accentuarea prezentului („news”, „now”, „hic et nunc”), dar fără excluderea memoriei și prospectivei”, discursul publicistic funcționând „ca o narațiune socială coerentă care induce problematici și ierarhii tematice”². În cadrul discursului mediatic, s-a făcut distincție³ între limbajul publicității și cel al publicisticii. Discursul publicistic „reflectă, direct și imediat, tendințele generale și trăsături aparte ale vorbirii într-o anumită etapă”, în cazul presei, al *mass-media* contemporane românești, trebuind să avem în vedere „pe de o parte, ceea ce reprezintă competența idiomatică (dar și performanța expresivă) a jurnaliștilor, iar, pe de altă parte, intenția și capacitatea acestora de a prelua, reproduce și transmite fidel textul discursului public, în primul rând, al reprezentanților administrației, al politicienilor, dar și al interlocutorilor parteneri ai jurnaliștilor la actul de comunicare, respectiv, subiecți ai actului de administrare/guvernare”⁴.

Produsele *mass-media* „sunt purtătoare (și nu simple suporturi) de reprezentări sociale, de curente socio-culturale, de moduri de viață”, centralitatea discursului mediatic în societatea postmodernă implicând „variate dimensiuni ale convergenței: *convergența mediilor* (televiziune + computer în televiziunea digitală, televiziune + presă scrisă în diversele ziare preponderent iconice); *intertextualitatea mediilor* (presa scrisă glosează pe marginea unor cazuri prezentate la televiziune, emisiunile televizate anunță seara *scoop-urile* principalelor ziare de a doua zi); *interdisciplinaritatea cercetării* care conjugă obiective și metode din sociologie, antropologie, semiotică, lingvistică etc”⁵.

2. Conceptul de „discurs repetat”

Titlurile de articole din presa românească actuală au fost supuse observației, în special, din perspectiva deconstrucției, după cele patru „figuri de construcție” ale lui Quintilian: *detractio* („suprimarea”), *adiectio* („adăugarea”), *immutatio* („substituirea”) și *transmutatio* („permutarea”)⁶.

¹Vezi, în acest sens, Roventța-Frumușani, 2004, p. 106 ș. u.

²Roventța-Frumușani, 2004, p. 109.

³Vezi Dumistrăcel, 2006b, p. 61.

⁴Dumistrăcel, 2002, p. 135.

⁵Roventța-Frumușani, 2004, p. 111-112.

⁶Vezi, în acest sens, Dumistrăcel, 2006b, p. 127-150; Dumistrăcel, 2006a, p. 167-314; Frunză, 2007, p. 146-159; Topoliceanu, 2007, p. 457-466.

Astfel, prin cele patru „figuri de construcție” invocate, jurnaliștii „destructurează și restructurează pe cont propriu enunțuri reflectând surse de diferite tipuri (titluri, citate din opere, parimii, idiotisme, sloganuri, formule fixe uzuale etc.)”⁷.

Conceptul de „discurs repetat” apare pentru prima dată la E. Coșeriu⁸, lingvistul în discuție stabilind distincția între *tehnica liberă* a vorbirii și *discursul repetat*. El utilizează termenul de „discurs repetat” ca *discurso repetido*, pentru spaniolă, și ca *wiederholte Rede*, pentru germană⁹, fiind meritul acestui savant „de a-l fi impus (prin conferințele sau prin traducerile lucrărilor sale) în lingvistica românească”¹⁰. „Discursul repetat” este o denumire sinonimă pentru „frazologie”, acest lucru reieșind dintr-o precizare a lui E. Coșeriu: „am făcut această deosebire, pentru tot ce este frazeologie, tot ce este *discurs repetat*, și s-a creat atunci și o disciplină pentru studiul acestui *discurso repetido*”¹¹. Cu alte cuvinte, „discursul repetat” cuprinde frazeologia, în sensul larg al termenului: „de la locuțiuni, proverbe, expresii idiomatice până la fraze celebre, titluri de opere literare, de filme, de piese sau opere muzicale, sloganuri ș.a., altfel spus tot ceea ce face parte din enciclopedia unei anumite comunități de limbă și cultură, segmente relativ fixe care constituie părți de discurs ce se pot insera în noi discursuri; emițătorul care recurge la un segment repetat recurge la această enciclopedie și citează un segment din aceasta, atribuindu-i un anumit sens, anumite conotații (stilistice, sociale, geografice ș.a.m.d.) și o anumită valoare pragmatică”¹².

Prin „discurs repetat”, E. Coșeriu înțelege „tot ceea ce în vorbirea unei comunități se repetă într-o formă mai mult sau mai puțin identică sub formă de discurs deja făcut sau combinare mai mult sau mai puțin fixă, ca fragment lung sau scurt, a „ceea ce s-a spus deja””¹³.

Plasarea analizei titlului în cadrul teoriei discursului dezvăluie practica tot mai frecventă a „sensibilizării” cititorului prin titlu”¹⁴. În privința tipologiei titlurilor, S. Dumistrăcel enumeră câteva tipuri de titluri care apar în discursul publicistic actual, remarcând „absența, până acum, a unei clasificări satisfăcătoare a titlurilor din presă”¹⁵: 1) „titlul clasic, tradițional”, 2) „titluri bazate pe jocuri de cuvinte”, 3) „titluri care exploatează valorile stilistice ale unor semne de punctuație”, 4) „titluri care utilizează rimele” 5) „titlurile-citat”, 6) „titluri care parafrazează”, 7) „titlurile interogative sau exclamativ-imperative”, 8) „titluri defective de predicat”, 9) „titluri evazive, care îi derutează pe cititori”¹⁶.

În literatura românească de specialitate, există cercetători care iau în considerație titlul jurnalistic ca *paratext*. Termenul de *paratext* este folosit pentru a desemna „toate elementele verbale și nonverbale ce se află pe „orbita” comunicațională a unei opere (editate) și a textului propriu-zis al acesteia”¹⁷. Astfel, Maria Cvasnii Cătănescu¹⁸, ocupându-se de *paratextul publicistic*¹⁹, este de părere că acesta este reprezentat de „numeroase tipuri de secvențe verbale și nonverbale care însoțesc și înconjoară textul, mediind relația „autor-text-cititor”; prin această funcție de „releu”, paratextul asigură etapa de dirijare și de influențare a cititorului, fază premergătoare lecturii propriu-zise”²⁰. Fiecare componentă a paratextului (auctorial și editorial) determină „o mișcare de apropiere a cititorului prezumtiv de text și de momentul lecturii efective”, dar, în același timp, paratextul „poate determina și mișcarea de îndepărtare de text, a

⁷Dumistrăcel, 2006b, p. 114.

⁸Coșeriu, 2000, p. 258 ș.u.

⁹Vezi, în acest sens, Munteanu, 2007, p. 275.

¹⁰Munteanu, 2007, p. 275.

¹¹Coșeriu, 1996, p. 36.

¹²Topoliceanu, 2007, p. 457-458.

¹³Coșeriu, 2000, p. 258.

¹⁴Dumistrăcel, 2006b, p. 116.

¹⁵Dumistrăcel, 2006b, p. 120.

¹⁶Vezi Dumistrăcel, 2006b, p. 121.

¹⁷*ibidem*, p. 123.

¹⁸Cvasnii Cătănescu, 2006.

¹⁹Cvasnii Cătănescu, 2006, p. 7-58.

²⁰Cvasnii Cătănescu, 2006, p. 7.

aceluiași cititor prezumtiv, dacă informațiile/garanțiile pe care le furnizează nu sunt convingătoare”²¹. Cercetătoarea în discuție consideră că paratextul jurnalistic reprezintă:

a) linia de graniță/demarcație dintre: 1) un text și celelalte texte de pe aceeași pagină sau din același număr al publicației; 2) textul care urmează a fi citit și universul din afara lui;

b) unități discursive asimilate argumentului calității, esenței, valorii, unicității, autorității, dar și al stupidității, ignoranței etc; inclus în categoria argumentelor „pozitive”, paratextul este esențial pentru eficiența persuasivă a presei scrise;

c) o componentă a marketingului publicistic, destinată, în mod evident, să valorizeze fiecare text în parte, determinând, astfel, „succesul de public” și „de vânzări” al ziarului; altfel spus, paratextualitatea este o formă particulară de publicitate, în măsura în care fiecare element de semnalare și de prezentare a textului constituie un factor favorizant al lecturii²².

Se face, de asemenea, remarcă că „lanțul de elemente paratextuale care tutelează textul jurnalistic aparține cu precădere *peritextului editorial* și *auctorial* și, în mai mică măsură, *epitextului*”²³. *Peritextul editorial verbal* „revendică trei mari categorii de titluri”: *titlul ziarului*, ca „indice predictiv al tipului de publicație” („Bursa”, „Gazeta sporturilor”, „Pro Sport”, „Ziarul financiar” etc.), *titlul paginii*, „semn la scindării, dar și al grupării informației/textelor pe compartimente tematice” („Reportaj”, „Social”, „Politic”, „Economic”, „Turism”, „Sport”, „Internațional” etc. – în „Gândul”) și *titlurile rubricilor*, „subordonate paginilor sectoriale”, care reprezintă „cel de-al treilea și cel mai specializat indice de restrângere și precizare tematică” („Credințe populare, tradiții, semne”, „Omul zilei”, „Astăzi e ziua ta...”, „S-a întâmplat azi”, „Click istoric” – în pagina „Calendar” a „Jurnalului Național”)²⁴. *Peritextul editorial nonverbal* este asigurat de:

- *artificii tipografice* de „mise en relief”: corp de literă, culoarea literei, punere în pagină a textului, chenare, banderole, blanc tipografic, rubrici permanente marcate cromatic;

- *componenta iconică* (fotografii, caricaturi, vignete)²⁵.

Peritextul auctorial „se limitează în publicistică la câteva forme de prezentare discursivă: numele autorului, supratitlu, titlu, subtitlu, intertitlu și șapou”²⁶. Astfel, *numele autorului*, în discursul publicistic, numele jurnaliștilor de prestigiu „echivalează cu un semn de marcă al publicației”. *Supratitlul*, *subtitlul* și *șapoul*, anunțate de „semne tipografie de identificare (corp de literă, aranjare în pagină)” stabilesc „relații specifice, gramaticale și semantice, cu elementul central, reprezentat de *titlu*”²⁷. *Subtitlul* și *titlul* „sunt coreferențiale, dar autonome sintactic”. *Subtitlul*, „reprezentat frecvent printr-o propoziție (dezvoltată)/frază, reia, precizează sau detaliază informația din titlu, prefigurând, mai nuanțat, conținutul textului”. *Șapoul* reprezintă „ultimul element de jonctură între titlu și text, definind arhitectura articolelor de mari dimensiuni: reportaj, anchetă, interviu”, el, „pe de o parte, amplifică și precizează informația din (supra)titlu, iar pe de altă parte, rezumă conținutul textului prin însumarea ideilor de interes major”²⁸. *Intertitulul*, „secvență peritextuală de mici dimensiuni, segmentează textul în subunități tematice, favorizând lectura rapidă și mai ales selectivă, pe tranșe de conținut, a textului publicistic”²⁹.

Epitextul editorial „însumează, în jurnalism, câteva forme specifice de reprezentare”, pentru presa scrisă, putând fi reținută, „ca formă aparte, dar facultativă de epitext editorial, caseta publicitară cu informații direct-anticipative” („Nu ratați mâine!” în „Jurnalul Național”)³⁰.

²¹ *idem, ibidem*.

²² *ibidem*, p. 7-8.

²³ Cvasnii Cătănescu, 2006, p. 8.

²⁴ *ibidem*, p. 9.

²⁵ Cvasnii Cătănescu, 2006, p. 10.

²⁶ Cvasnii Cătănescu, 2006, p. 10.

²⁷ *ibidem*, p. 11.

²⁸ Cvasnii Cătănescu, 2006, p. 13.

²⁹ *ibidem*, p. 14.

³⁰ Cvasnii Cătănescu, 2006, p. 10.

În analiza întreprinsă asupra tipologiei titlului, ne oprim la puncte de vedere și concluzii la care ajunge Valeriu P. Stancu în volumul „Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică”³¹. Plecând de la specialiști la care recurg și cei ce analizează titlul în cadrul discursului publicistic (un exemplu, în acest sens, este Gérard Genette³², V. Stancu, apelând la concepția genettiană potrivit căreia textul se află într-o strânsă legătură cu paratextul său, preia ideea că paratextul include: ”titlu, subtitlu, intertitluri, prefețe, postfețe, avertismente, precuvântări etc.; note marginale, infrapaginale, terminale; epigrafe; ilustrații; prezentare, bandă, jachetă și multe alte tipuri de semnale accesorii, autografe sau alografe, care-i conferă textului un cadru (variabil) și uneori un comentariu, oficial sau oficios, de care cititorul cel mai purist și cel mai puțin influențat de erudiția externă nu poate să dispună oricând atât de ușor pe cât ar vrea sau pe cât o pretinde”³³.

În privința clasificării titlurilor (după Leo H. Hoek și Gérard Genette), V. Stancu susține faptul că titlurile pot avea următoarele funcții: funcție de *desemnare* sau *identificare* (singura obligatorie, dar cu neputință de separat de celelalte), funcție *descriptivă* (care poate fi *tematică*, *rematică*, *mixtă* sau *ambiguă*), funcție *conativă* și funcție de *seducție* (de multe ori lipsită de eficiență, dar putând merge, pe de altă parte, până la simularea non-seducției, printr-o poetică a recuzării cititorului care se vrea sedus)³⁴.

Este interesant de semnalat modalitatea în care V. Stancu, în lucrarea citată, realizează o relaționare cu titlul din cadrul discursului publicistic, afirmând că „în stilul publicistic, regula impune ca titlul să conțină informația esențială a articolului”, fiind, probabil, în opinia autorului în discuție, „situația în care echivalența titlu = *topic* se realizează în cel mai înalt grad”³⁵. Totuși, chiar dacă în discursul publicistic titlul ar trebui să conțină informația esențială dintr-un articol, „convenția aceasta face posibil jocul (nu lipsit de efecte) al manipulării jurnaliste, prin care informația neesențială sau comentariul (adesea neavizat), derivat din informația esențială ajung în spațiul titlului, reflectând o imagine deformată a factualului”³⁶.

Prin lucrarea de față, ne propunem să prezentăm rezultatele unei analize privind prezența, în discursul publicistic românesc, a enunțurilor aparținând discursului repetat, observate, mai ales, prin prisma destructurării și restructurării acestuia, potrivit celor patru „figuri de construcție”, analizate de Quintilian: *deductio* (=suprimare), *adiectio* (=adăugare), *immutatio* (=înlocuire) și *transmutatio* (= permutare de termeni). Pentru această lucrare, ne-am rezumat la observarea titlurilor câtorva publicații din presa scrisă românească, pentru realizarea studiului de față urmărind, timp de două luni (martie și aprilie 2008) titlurile edițiilor on-line a trei publicații românești (două cotidiene – „Jurnalul național” și „Evenimentul zilei” și o publicație periodică – revista „Dilema veche”).

3. Modificarea discursului aparținând „discursului repetat”. Cele patru „figuri de construcție” din perspectiva relației emițător/destinatar în discursul publicistic

În discursul publicistic, „EDR³⁷ este atras frecvent cu „destructurarea” formulei inițiale, canonice, de la ipostaza de aluzie (prin *deductio* și, uneori, prin *adiectio*), până la aceea de contestație (în special, prin *immutatio* și *transmutatio*)”³⁸. Procedul are ca principal efect „stabilirea unui contact favorabil (prin mijloace de „captatio benevolentiae”), pentru a se ajunge la actul de manipulare, prin mijloace de seducție și de incitare”³⁹. Aceste concepte sunt pe larg analizate de către Tatiana Slama-Cazacu, care afirmă că omenirea se lasă furată de „puterea

³¹Stancu, 2006.

³²Genette, 1994.

³³Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, apud Stancu, 2006, p. 10.

³⁴Stancu, 2006, p. 207.

³⁵*ibidem*, p. 209.

³⁶*idem, ibidem*.

³⁷EDR este prescurtarea pe care o folosește S. Dumistrăcel pentru a desemna „enunțurile aparținând discursului repetat” (vezi Dumistrăcel, 2006b, p. 7).

³⁸Dumistrăcel, 2006b, p. 135.

³⁹Dumistrăcel, 2006b, p. 132.

cuvintelor”: „am în vedere malversațiile din actul de comunicare prin folosirea abuzivă a cuvintelor, la deturnarea comunicării prin schimbarea semnificațiilor cunoscute ale anumitor cuvinte, pentru a ascunde sau masca realitatea, prin folosirea seducției anumitor cuvinte sau a necunoașterii lor, spre a devia sau chiar a obnubila gândirea „adresaților” (a „receptorilor”), a le forța conduita către o direcție de care ei nu sunt conștienți, a-i manipula, până la a *forța* o persoană să fie „receptor” împotriva voinței sau a intenției sale”⁴⁰. Astfel, „puterea cuvintelor *poate fi imensă*, atât în textele scrise, cât și, mai ales, în perceperea lor auditivă (deci orală)”⁴¹. „Figurile de construcție” ale lui Quintilian „dau ideilor putere sau le împrumută farmec”, constând în abaterea „de la exprimarea simplă și directă pentru a da frumusețe stilului”. Termenul *figură* se referă la „o înlănțuire de cuvinte diferită de felul de exprimare obișnuit și de acela care ne vine primul în minte”, respectiv la „o formă reînnoită a vorbirii prin meșteșugul artistic”⁴².

3.1. *Detractio* – suprimarea

Suprimarea constituie „o „figură de construcție” despre care se poate afirma că, având rădăcini în vorbire, duce la rezultate ce au tendința să devină ori chiar au devenit, prin elipsă definitivă, formule aparținând inventarului limbii”⁴³. La *suprimarea* enunțurilor aparținând discursului repetat, „spre deosebire de limba presei din secolul al XIX-lea, se recurge astăzi mai puțin frecvent (în comparație cu *adăugarea*, adesea în construcții de virtuozitate, dar, mai ales, cu *substituirea*), pe ultimul loc, din acest punct de vedere, aflându-se *permutarea*, o figură de construcție implicând un efort mai mare nu doar din partea emițătorului, în ceea ce privește formularea, ci și din partea receptorului, în ceea ce privește sesizarea intenției de comunicare a primului”⁴⁴.

Există, în opinia lui S. Dumistrăcel, mai multe tipuri de suprimări în discursul publicistic: „spre acest tip de destructurare, se simt atrași ziariștii, folosind contextele abreviate ca titluri propriu-zise, dar și ca exordiu sau perorație; poate fi remarcată modificarea enunțurilor bimembre, dar și a altor construcții simetrice”⁴⁵. Astfel, suprimările pot fi făcute în „enunțuri anonime”, adică în formule paremiologice, locuțiuni expresive, dar și în texte „de autor”⁴⁶.

În titlurile din presa actuală se practică renunțarea la verbul cu funcția de predicat: «România, buricul pământului» (JN, 6.04.2008), față de „se crede~”, făcându-se trimitere la expresia „a se crede buricul pământului” (articolul consemnând faptul că noi, românii, ne-am crezut tot timpul buricul pământului).

De la suprimarea unui singur cuvânt (vezi *supra*), se poate ajunge la „simpla evocare a unei parimii prin câteva cuvinte-„cheie””⁴⁷: «Astăzi e ziua ta...: Gheorghe Zamfir» (JN, 6.04.2008), față de „~zi frumoasă ca tine”, titlul unui cântec devenit celebru, articolul trimitând la ideea că Gheorghe Zamfir este cel mai mare artist român și că un artist de talia sa nu poate fi coborât decât de la Dumnezeu; «Astăzi e ziua ta... – Cristi Puiu» (EZ, 1.04.2008), față de „~zi frumoasă ca tine”, articolul consemnând faptul că regizorul devenit celebru, după un an de studii la Școala superioară de Arte Vizuale din Geneva, a abandonat cursurile de pictură, pentru a se înscrie la cele de film, în cadrul aceleiași școli, iar, la revenirea în România, a continuat să picteze și să facă filme.

Se poate vorbi și despre suprimarea unei părți constitutive a unei formule fixe (care este frecventă în basmele românești): «Dacă povestea asta v-a plăcut...» (DV, 3.04.2008), față de „~am încălecat pe-o șa și v-am spus povestea-așa».

⁴⁰Slama–Cazacu, 1999, p. 577-578.

⁴¹*ibidem*, p. 579.

⁴²Quintilian, *Arta oratorică*, apud Dumistrăcel, 2006b, p. 127-128.

⁴³Dumistrăcel, 2006a, p. 167.

⁴⁴Dumistrăcel, 2006b, p. 135.

⁴⁵*ibidem*, p. 172.

⁴⁶Vezi, în acest sens, Dumistrăcel, 2006a, p. 172-174.

⁴⁷*ibidem*, p. 173.

Prezentăm și câteva cazuri în care **suprimarea** se combină cu **substituirea**, selectând enunțuri aparținând discursului repetat atât din domeniul paremiologiei, cât și din cel al tradiției literare:

- „Pe ce lume trăim” (DV, 20.03.2008), față de „nici nu știe~”, făcându-se trimitere la expresia „nici nu știe pe ce lume trăiește”, substituindu-se forma de persoana a treia singular (*trăiește*) cu cea de persoana întâi plural (*trăim*);

- „Obraz subțire cu zinc” (JN, 18.03.2008), față de „~se ține”, făcându-se trimitere la proverbul „obrazul subțire cu socoteală se ține”, fiind înlocuit substantivul *socoteală* cu substantivul *zinc*; autorul articolului consemnează faptul că acneea, pielea uscată, unghiile fragile, părul fără strălucire sunt semnale care indică lipsa zincului din organism;

- „A fost sau n-a fost” (DV, 6.04.2008), față de „~ aceasta-i întrebarea”, făcându-se trimitere la replica celebră a lui Hamlet, din piesa de teatru cu același nume de W. Shakespeare: „To be, or not to be: that is the question”; autorul articolului consemnează faptul că, raportându-ne la data de 22 decembrie 1989, vreme de aproape 17 ani, s-au făcut filme despre o singură zi, neștiindu-se însă ce s-a întâmplat, cu adevărat, în acea zi.

Din punct de vedere *pragmatic*, din perspectiva manipulării, „reducerea unei părți din corpul unității frazeologice (întregul fiind, așadar, numai evocat) reprezintă o tehnică ce-l soliciță pe cititor/ascultător la un oarecare efort de colaborare, lăsându-i, totodată, posibilitatea unei (eventuale) opțiuni proprii”, existând chiar eventualitatea ca „receptorul să fie, pur și simplu, scăpat de sub control”⁴⁸.

Pe lângă strategii persuasive de tipul *empatiei*, *seducției* și *incitării*⁴⁹, jurnaliștii utilizează ca strategie persuasivă „păstrarea unui context minim de relevanță”⁵⁰ „pentru a-i oferi receptorului (eventuala) posibilitate de a reconstitui ansamblul EDR”⁵¹.

3.2. *Adiectio* – adăugarea

În privința modificării enunțurilor aparținând discursului repetat în discursul publicistic, adăugarea „poate viza, de regulă, un cuvânt din cuprinsul arhitextului, situație în care putem vorbi de adăugări propriu-zise, de construcție, ce tind să modifice forma canonică, dar și de plasarea enunțului original într-un context de particularizare, ce-i amplifică expresivitatea”⁵².

În literatura românească de specialitate⁵³, se consideră că se pot recunoaște două tipuri principale de adăugare: a) completarea de „particularizare” a enunțurilor aparținând discursului repetat și b) intervenția în corpul propriu-zis al acestuia, așadar interpunerea prin dislocare. Cu alte cuvinte, în textul jurnalistic, „adăugarea se impune analizată operând mai întâi distincția între cazurile de intertextualitate ce reprezintă interferarea EDR cu rezultatul „tehnicii libere a vorbirii” și cele în care un enunț din prima categorie suferă o modificare cu intenție stilistică”⁵⁴.

Vom oferi, în continuare, câteva exemple de adăugare din presa românească, evidențierea prin utilizarea caracterelor italice aparținându-ne și indicând segmentul ce aparține discursului repetat:

- „Cum *a pătat* Băsescu *onoarea* presei” (EZ, 18.03.2008), făcându-se trimitere la expresia „a păta onoarea cuiva”, articolul consemnând faptul că nimic nu poate să enerveze presa românească mai rău decât atunci când i se spune în față că nu mai este (tocmai) virgină;

- „Leurda *îți merge la inimă*” (JN, 19.03.2008), invocându-se expresia „a merge cuiva la inimă”, articolul comunicând faptul că leurda sau usturoiul sălbatic este un tonic natural pentru inimă;

⁴⁸Dumistrăcel, 2006b, p. 136.

⁴⁹Vezi *idem, ibidem*.

⁵⁰Dumistrăcel, 2006a, p. 176.

⁵¹Dumistrăcel, 2006a, p. 137.

⁵²Dumistrăcel, 2006a, p. 181.

⁵³Vezi Dumistrăcel, 2006b, p. 137.

⁵⁴Dumistrăcel, 2006a, p. 188.

- „ZOOM: Preistoria „*la patru ace*” (JN, 10.14.2008), făcându-se trimitere la expresia „a fi la patru ace”, articolul informând despre faptul că descoperirile arheologilor ne spun că exista eleganță în preistorie, chiar dacă, în general, se crede că primitivii trăiau în peșteri și se îmbrăcau cu piei de animale, iar despre coafuri, haine dichisite sau bijuterii... ce să mai vorbim, așa ceva, se consideră, nu avea cum să existe acum multe mii de ani;

- „Din Viena pentru București (*de la lume adunate înapoi la lume date*)” (DV, 3.04.2008);

- „*Incredibil dar adevărat*: un euro pe metru pătrat” (JN, 19.03.2008), fiind invocată expresia „incredibil dar adevărat”, articolul transmițând ideea că Baza Sportivă a Tineretului a fost închiriată pe 1 euro/m²;

- „*Șoarecele penal și pisica procedurală*” (DV, 13.04.2008), invocându-se expresia „a se avea ca șoarecele și pisica”, articolul trimitând la ideea că justiția românească merge prost, dar că problema reală este că, pe termen scurt, tinde să meargă și mai prost;

- „Summit-ul amânării *la Paștele Cailor*” (JN, 6.04. 2008), făcându-se trimitere la expresia „la Paștele Cailor”, articolul informându-ne asupra faptului că, despre mai toate chestiunile abordate, textul o scaldă în chip strălucitor, iar locul așteptatului *vom face și vom drege* e luat de *vom vedea, vom studia, vom discuta*;

- „Oprescu *strică ploile* în PSD” (JN, 10.04.2008), invocându-se expresia „a strica ploile”, articolul consemnând faptul că pesediștii s-au împotmolit din nou în nominalizarea candidatului la Primăria Capitalei, după ce Sorin Oprescu a declarat că ia în calcul să candideze ca independent, iar, vădit dezavantajat, în cazul în care se va întâmpla acest lucru, Miron Mitrea bate în retragere.

Prezentăm câteva cazuri când adăugarea se combină cu substituirea, în discursul publicistic constatându-se frecvent apariția contaminărilor cu rezultate ale altor „figuri de construcție” (în acest caz, ale substituirii):

- „*Pe aici vor trece greii planetei*” (JN, 19.03.2008), autorul articolului invocând titlul filmului celebru, în regia lui Sergiu Nicolaescu, „Pe aici nu se trece”, consemnându-se faptul că „Jurnalul Național” a publicat traseul pe unde vor trece „greii” invitați la București cu ocazia Summit-ului NATO;

- „*Of, biblioteca mea* (națională)” (DV, 3.04.2008), articol în care Stela Giurgeanu invocă titlul unui cântec de petrecere „la modă”, „Of, viața mea” (notele ironice care apar în titlul articolului sunt de necontestat), jurnalista făcând trimitere la faptul că, din păcate, neavând încă un sediu construit special pentru destinația de bibliotecă, colecția de documente a bibliotecii nu este unitară, nu stă la un loc, ci este împrăștiată în diferite colțuri ale Bucureștiului;

- „Baza de date a firmelor: *ori la stat, ori la privat*” (EZ, 1.04.2008), autorul articolului invocând expresia „ori la bal ori la spital” și consemnând faptul că Oficiul Național al Registrului Comerțului, care deține toată baza de date referitoare la firmele înființate în România, a devenit mărul discordiei între Ministerul Justiției și Camera de Comerț și Industrie.

Din perspectivă pragmatică, prin „figura de construcție” numită *adiectio*, utilizarea căreia vizează și strategii persuasive de tipul *empatiei*, *seducției* și *incitării*⁵⁵, „se limitează sensibil „colaborarea” cu receptorul, avansându-se în direcția manipulării, căci particularizarea și celelalte rezultate ale adăugării nu înseamnă doar o „aplicație” la obiect sau o detaliere oarecare a enunțului canonic, ci reprezintă și sugerarea sau chiar impunerea unei atitudini față de referent”⁵⁶.

3.3. *Immutatio* – substituirea

Substituirea este „figura de construcție cu cea mai mare frecvență în textul jurnalistic actual”⁵⁷, ea dominând „autoritar, cantitativ și ca varietate de formule și implicații”⁵⁸. Al. Graur numește procedeul substituirii „deraiere lexicală”: „Începând să rostească o frază-cliseu, pe care toată lumea o cunoaște, al cărei sfârșit deci îl poate ghici oricine, vorbitorul, la un anumit loc,

⁵⁵Vezi, în acest sens, Dumistrăcel, 2006b, p. 137-138.

⁵⁶Dumistrăcel, 2006b, p. 139-140.

⁵⁷*ibidem*, p. 140.

⁵⁸Dumistrăcel, 2006a, p. 205.

„deraiază”, înlocuiește sfârșitul unui cuvânt cu sfârșitul altui cuvânt care are același început, păcălește pe auditor și produce un efect comic”⁵⁹.

În discursul publicistic, „se produc, deosebit de frecvent, substituirii în enunțul aparținând DR pe care îl reprezintă nu numai locuțiunile expresive și expresiile paremiologice, ci și construcțiile „închegate” evocative sau tehnice”⁶⁰.

Vom prezenta, la început, substituirii în titlurile aparținând discursului publicistic, care reprezintă construcții fixe, formule din vorbirea uzuală, expresii. Pentru ilustrarea acestui procedeu am evidențiat segmentul înlocuit:

- „Regimul *artelor* și munițiilor” (DV, 20.03.2008), după „regimul armelor și ~”;
- „Sofia Vicoveanca – trandafir *de Bucovina*” (JN, 21.03.2008), după titlul unei cunoscute melodii populare „~ de la Moldova”, articolul informând asupra faptului că, în aproape 49 de ani de carieră, Sofia Vicoveanca a colindat meridianele lumii, dăruind publicului cântece cu parfum de Bucovina;
- „*Gaudi* reloaded” (DV, 3.04.2008), după titlul filmului regizat de către Andy și Larry Wachowski, care îl are ca protagonist pe actorul Keanu Reeves, numit „Matrix ~” (2003), în articolul său, Augustin Ioan consemnând faptul că Gaudi nu a edificat toată catedrala, dar a închipuit-o în desăvârșirea ei; arhitecții lucrează la înțelegerea desenelor lui Gaudi și abia acum pot să le înțeleagă și să le traducă în piatră;
- „*PIB-ul nostru* cel de toate zilele” (JN, 6.04.2008), după versul „Pâinea noastră cea de toate zilele” al rugăciunii „Tatăl nostru”, articolul informând asupra faptului că an de an, începând cu 1990, producția a scăzut; normal, a scăzut și consumul, semn că economia pășise cu stângul în noua eră a României;
- „*Summit-ul s-a dus*, trăiască *haosul!*” (JN, 8.04.2008), după formula „Le roi est mort! Vive le roi!”, formulă prin care se anunța, în Franța, decesul suveranului și urcarea pe tron a urmașului său; se utilizează ironic atunci când o schimbare de persoane nu antrenează și schimbarea unor stări de lucruri; articolul consemnează faptul că termenul care poate descrie modul în care s-a circulat a doua zi după ce summit-ul a luat sfârșit, în anumite zone ale capitalei, este cuvântul *haos*.

Prezentăm și substituirii în enunțuri paremiologice:

- „*Economia de piață* cu *subvenții* se ține” (JN, 18.03.2008), după proverbul „Obrazul subțiere cu cheltuială se ține”, articolul informând asupra faptului că, deși România este de peste un an membră a UE, unele sectoare ale economiei românești sunt încă subvenționate cu bani de la bugetul de stat sau de la cele locale;
- „Cu *un summit* nu se face primăvară” (DV, 6.04.2008), după proverbul „Cu o floare nu se face primăvară”, articolul trimițând la ideea că, peste noapte, apar flori frumoase pe marginea drumului și coșuri de gunoi în capitală; totul pentru NATO!;
- „Când *bogații* se ceartă, *săracii fac foamea*” (EZ, 4.04.2008), după proverbul românesc „Când doi se ceartă, al treilea câștigă”, articolul informând asupra faptului că șeful Băncii Mondiale crede că țările lumii trebuie să coopereze pentru a stopa creșterea prețurilor la alimente;
- „*Summit-ul* trece, *urechile* rămân” (JN, 10.04.2008), după proverbul „Apa trece, pietrele rămân”, articolul transmite ideea că Summit-ul NATO la București a fost pretextul pentru a da liber la interceptarea tuturor convorbirilor telefonice, pe termen nelimitat, fără mandat judecătoresc, iar artizanul acestei măsuri de stat polițienesc este CSAT, care a dat acces pentru interceptări la serverele operatorilor de telefonie.

Strategii persuasive de tipul *empatiei*, *seducției* și *incitării*⁶¹ ce funcționează în cadrul substituirii, reflectă faptul că „receptarea este dirijată, adesea agresiv, spre acceptarea punctului de vedere al emițătorului (astfel se explică, de exemplu, practicarea predilectă a substituirii în textul publicitar, un limbaj paralel față de comunicarea propriu-zisă)”⁶². Substituirea „reflectă mai pregnant decât alte „figuri de construcție” intenția de manipulare”⁶³.

⁵⁹Al. Graur, *Deraieri lexicale*, p. 160, *apud* Dumistrăcel, 2006a, p. 211.

⁶⁰Dumistrăcel, 2006a, p. 218.

⁶¹Vezi, în acest sens, Dumistrăcel, 2006b, p. 140-142.

⁶²Dumistrăcel, 2006b, p. 140.

⁶³*idem, ibidem*.

3.4. *Transmutatio* – permutarea

Dintre cele patru „figuri de construcție”, *permutarea* unor termeni din enunțuri aparținând discursului repetat este procedeul cel mai puțin întâlnit în încercările de a spori expresivitatea unor titluri aparținând discursului publicistic. Despre această „figură de construcție” se poate afirma că se află „la polul opus în raport cu substituirea, mai ales în ceea ce privește frecvența (redușă) a apariției”⁶⁴.

Oferim, spre exemplificare, două enunțuri-titlu excerptate din presa românească, obținute prin permutarea termenilor:

- „De la *criza rachetelor* la *criza scutului anti-rachetă*” (JN, 15.04.2008), articol în care Adrian Severin, autorul articolului, sugerează că, în anul 2008, scutul anti-rachetă, pe cale de a fi instalat de S.U.A. în Europa centrală, la porțile Rusiei, pune în discuție iarăși echilibrul de putere ruso-american;

- „Radu Beligan – „Sunt recunoscător UNITER-ului pentru premiul cu care *dulce* m-au împovărat” (JN, 15.04.2008), pentru „premiul cu care m-au împovărat *dulce*”.

Din perspectivă pragmatică, producerea enunțurilor-titlu după schema acestei „figuri de construcție” „comportă un efort sporit din partea emițătorului”, procedeul fiind, de fapt, unul care „poate să deturneze atenția cititorului „pasiv” de la mesaj, diminuând influențarea, pe fondul efectelor de fatic și expresivitate”⁶⁵.

Izvoare

www.jurnalul.ro

www.evenimentulzilei.ro

www.dilemaveche.ro

Sigle

JN = „Jurnalul Național”

EZ = „Evenimentul Zilei”

DV = Revista „Dilema Veche”

Bibliografie

COȘERIU, E. *Lecții de lingvistică generală*. Chișinău: Editura Arc, 2000 [=Coșeriu, 2000].

COȘERIU, E. *Lingvistica integrală* (interviu cu Eugen Coșeriu realizat de Nicolae Saramandu). București: Editura Fundației Culturale Române, 1996 [=Coșeriu, 1996].

CVASNÎI CĂTĂNESCU, Maria. *Retorică publicistică. De la paratext la text*. București: Editura Universității din București, 2006 [=Cvasnîi Cătănescu, 2006].

DUMISTRĂCEL, S. *Discursul repetat în textul jurnalistic*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006 [=Dumistrăcel, 2006a].

DUMISTRĂCEL, S. *Limbajul publicistic românesc din perspectiva stilurilor funcționale*. Iași: Institutul European, 2006 [=Dumistrăcel, 2006b].

DUMISTRĂCEL, S. *Textul jurnalistic: un teren experimental de ambiguitate // Identitatea limbii și literaturii române în perspectiva globalizării*. Iași: Editura Trinitas, 2002 [=Dumistrăcel, 2002].

FRUNZĂ, Monica. *De l'argumentation à la persuasion dans le discours publicitaire français*. Iași: Casa Editorială Demiurg, 2007 [=Frunză, 2007].

GENETTE, Gérard. *Introducere în arhitectură. Ficțiune și dicțiune*. București: Univers, 1994.

MUNTEANU, C. *Ut poesis linguistica (sau despre relația lingviștilor cu discursul repetat) // Luminița Hoarță Cărăușu (coordonator). Rezultate și perspective actuale ale lingvisticii românești și străine*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2007 [=Munteanu, 2007].

ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela. *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*. București: Editura Tritonic, 2004 [=Rovența-Frumușani, 2004].

⁶⁴Dumistrăcel, 2006a, p. 299.

⁶⁵Dumistrăcel, 2006b, p. 144.

SLAMA–CAZACU, Tatiana. *Psiholingvistica. O știință a comunicării*. București: Editura All Educational, 1999 [=Slama–Cazacu, 1999].

STANCU, V. *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006 [=Stancu, 2006].

TOPOLICEANU, Harieta. *Discursul repetat în publicistica românească și italiană. Preliminarii pentru un studiu privind discursul repetat în textul jurnalistic italian //D. Irimia (coordonator). Limba română azi*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2007 [=Topoliceanu, 2007].

IMAGINE, MUZICĂ ȘI SENS ÎN LIMBAJUL PUBLICITAR

Ligia GHILEA,

lector universitar, doctor în arte,
Academia de Muzică "Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, România

Rezumat

Un produs, oricât ar fi el de minunat, expus într-un mod impropriu și inadecvat, nu poate fi apreciat la valoarea lui reală. Perfecțiunea, pasiunea și emoția sunt stările care asigură succesul unei campanii publicitare.

Fără muzică, publicitatea este incompletă și neputincioasă. Muzica, acel limbaj universal care ne unește pe toți, este singurul produs al advertisingului înzestrat cu capacitatea de a depăși toate barierele de limbă.

În promovarea cu succes a unei campanii publicitare, producătorii vor avea în vedere și rolul pe care îl pot juca anumite sentimente profund umane, respectiv emoțiile, spre a convinge consumatorii să cumpere diferite produse. Ca confirmare a acestei idei, va servi publicitatea în sectorul dulciurilor și produselor alimentare. Dulciurile pot fi oferite cu ocazia diferitelor evenimente, de la aniversări și zile onomastice, până la Sfântul Valentin.

Lumea publicitară este într-o perpetuă schimbare, în care muzica are un rol hotărâtor, consumatorii căutând melodii tot mai antrenante și atractive. Totodată, publicului i se poate propune un repertoriu care să satisfacă anumite condiții: simplitate, cantabilitate și recognoscibilitate, toate acestea pentru ca melodia să fie recunoscută mai ușor, să fie fredonată cu plăcere și, mai ales, ca publicul să dorească să revadă spotul bazat pe acea melodie, oferită în mod repetat. Muzica binedispune, contribuind la febra cumpărăturilor.

Abstract

A product, no matter how exquisitely achieved, if improperly displayed, cannot be correctly appreciated.

Perfection, passion, emotion are conditions that will ensure the success of an advertising campaign.

Without music, advertising is incomplete.

Music, the universal language which has the power of joining everyone together, can overcome all language barriers.

Human feelings have an overwhelming role and producers use them in order to persuade consumers to buy their products.

A very good example is the area of food products.

In advertising music has a tremendous importance. If the music is well chosen, then its qualities can persuade people to buy and use a certain product. Creativeness has no limits.

Another element which may contribute to the success of a commercial spot is the music repertoire, because the music must be simple, easy to remember and also easy to recognize.

Un produs, oricât ar fi el de minunat, expus într-un mod impropriu și inadecvat, nu poate fi apreciat la valoarea lui reală.

Perfecțiunea e cuvântul la ordinea zilei. Teribilul, pasiunea, credința și emoția sunt stările care asigură succesul unei campanii publicitare.

Fără muzică, publicitatea este incompletă și neputincioasă. În publicitate, muzica poate conduce, implicit, la convingerea publicului, având rolul de seducător, dar și de a spori încrederea în produs.

Muzica, acel limbaj universal care ne unește pe toți, este singurul produs al advertisingului înzestrat cu capacitatea de a depăși toate barierele de limbă.

Din punct de vedere istoric, sectorul comunicațiilor este unul dintre domeniile cele mai noi ale creativității realizate în decursul boom-ului economic al anilor 1960. De atunci, comunicațiile se află într-o permanentă și continuă creștere.

Indiferent de dimensiunea societăților de resort - mari concerne sau doar agenții mai mici - ele conferă sectorului publicitar o dinamică creativă, capabilă să depășească barierele publicității clasice.

În același timp, chiar și firmele alcătuite doar dintr-o singură persoană se pot evidenția grație atât flexibilității domeniului lor de activitate, cât și potențialului lor creativ. Aceste calități indispensabile, respectiv flexibilitatea și creativitatea, sunt cele care le asigură, așadar, o poziție remarcabilă în nenumăratele nișe ale pieței.

Prin însăși existența ei, publicitatea pură are ca țintă mărirea distribuției, iar atunci când este vorba de sectorul P.R.⁶⁶, se au în vedere, în primul rând, gradul de înțelegere, construirea percepției, dar și încrederea.

⁶⁶P.R. - Public relation = relații cu publicul.

Publicitatea este cea care oferă motivele esențiale pentru a achiziționa un produs, pe când imaginea este aceea care îl vinde.

În cazul reclamelor sau a spoturilor publicitare, se iau în considerare absolut toate aspectele care trebuie evidențiate, precum și modul de expunere a produsului. Acestea sunt esențiale în obținerea unui impact cât mai puternic în rândul telespectatorilor.

Reclama audio este, într-o oarecare măsură, mai puțin spectaculoasă decât reclama video, fiind privată de incidența vizuală. Pentru a contracara această stare de fapt, vor fi exploatate calitățile sonore ale reclamei audio. Astfel, aceasta va fi prezentată de un profesionist înzestrat cu calități timbrale deosebite, capabile să capteze atenția auditoriului. Totodată, actorul mai are posibilitatea de a utiliza diverse interjecții, precum și o paletă întregă de efecte sonore. Backgroundul sau fondul muzical va fi gândit și construit în funcție de specificul mesajului din spot sau al campaniei publicitare. Realizatorii spotului vor prezenta un film având la bază un scenariu original și o coloană sonoră inedită. Având în vedere durata unui film și situațiile ce se pot ivi pe parcurs, în construirea muzicii unui spot publicitar realizatorii pot utiliza minimum 4 melodii. Ca atare, fondul muzical va fi tratat cu o deosebită seriozitate, deoarece mesajul dorit este transmis și prin intermediul muzicii.

În concluzie, se poate afirma fără nici o ezitare că muzica se află la baza montajului video.

1. Folosirea emoțiilor în publicitate

În promovarea cu succes a unei campanii publicitare, producătorii vor avea în vedere și rolul pe care îl pot juca anumite sentimente profund umane, respectiv emoțiile, spre a convinge consumatorii să cumpere diferite produse. Ca confirmare a acestei idei, va servi publicitatea în sectorul dulciurilor și produselor alimentare. În acest caz, reacțiile consumatorilor corespund cu dispoziția lor sufletească și vor fi exploatate de strategia publicitară. Dulciurile pot fi oferite cu ocazia diferitelor evenimente, de la aniversări și zile onomastice, la sărbătoarea Sfântul Valentin. Exemple edificatoare, în acest sens, sunt melodiile "I love Milka" (care servește la promovarea ciocolatei elvețiene «Milka») și "Merci e felul meu de a-ți mulțumi, merci fiindcă ești" (care promovează ciocolata "Merci").

Emoția este folosită, de cele mai dese ori, pentru a induce o atitudine pozitivă față de marca sau întreaga clasă de produse, suscitarea diferitelor reacții emoționale având menirea de a-l face pe consumator să se simtă foarte bine când privește sau se gândește la un anumit produs.

Conform concluziilor unor cercetători care se ocupă cu sondajele de piață, o contribuție majoră în achiziționarea diferitelor produse este starea emoțională a consumatorului. Așadar, emoția poate juca un rol decisiv într-o campanie publicitară, sporind impactul mesajului.

În pofida faptului că este o formă de media ca oricare alta, publicitatea se bazează pe genialitatea ideilor, elanurile creatoare finalizându-se în marketing. Publicitatea, această joacă inconștientă și plăcută cu mințile și buzunarele oamenilor și ale clienților, începe, funcționează și se încheie doar în societate. Publicitatea, poate face lucruri extraordinare, poate transforma un produs în simbolul unei generații (de exemplu, Coca-Cola: Always Coca-Cola) sau într-o legendă (de exemplu, hamburger-ul). Totuși, schimbările efectuate de publicitate nu vor putea fi niciodată asemuite cu remarcabilele realizări ale marilor personalități ale istoriei și culturii, cum ar fi cele ale lui Aristotel, A. Einstein, W. A. Mozart sau Martin Luther King.

În pofida existenței creațiilor extraordinare, condiția primordială a dăinuirii acestora constă în vandabilitatea lor.

Rolul muzicii în publicitate se va schimba continuu, va fi, poate, chiar decisiv. Nuanțele sau umorul se traduc mai greu, muzica este universală. Dacă până acum câțiva ani erau la modă jingle-urile, acum sunt utilizate melodiile.

Cântecele de succes sau melodiile cu impact care s-au identificat adesea cu un brand promovat, au devenit un adevărat fenomen în public, scopul fiind același: completarea conținutului vizual al reclamelor (pentru Mr. Proper "Mai ușor și mai cu spor cu așa un ajutor" sau pentru Calgon - "Mașina de spălat trăiește mai mult cu Calgon").

2. Comunicarea prin muzică

Muzica din reclame nu mai reprezintă, în momentul de față, același concept ca și în trecut, ea transformându-se atât în personaj principal, cât și în mesaj de brand. Una dintre marile cotituri în creșterea importanței muzicii în publicitate a constat în realizarea de către Josh Rabinovitz, director muzical și vicepreședinte al «Grey Worldwide», a campaniei pentru «Sony». Ulterior au fost utilizate și alte melodii (de exemplu, «McDonald's I'm loving it»), a căror versiune instrumentală se identifică cu două nume: «Intel» și «McDonald's». Ele sunt, cu adevărat, branduri audio, care se bucură de un succes enorm.

Lumea publicitară este într-o perpetuă schimbare, în care muzica are un rol hotărâtor, consumatorii căutând melodii tot mai antrenante și atractive. Aceasta presupune trecerea la un alt nivel, constând în folosirea unui cântec al unui artist. Un alt mod de abordare ar fi utilizarea unui hit. Ca atare, firmele de publicitate vor trebui să investească într-un conținut propriu, care să susțină ideea brandului.

Având în vedere că muzicienii își desfășoară activitatea într-o economie de piață, ei pot să lucreze simultan pe mai multe proiecte, folosind însă diferite nume de scenă. În acest context, proiectele vizând conținutul muzical branduit, pot lua și alte denumiri decât cele date inițial de producători. Pe de altă parte, în condițiile unei concurențe acerbe, firmele nu-și pot asuma riscul de a angaja un artist renumit decât după o cumpănire profundă.

La promovarea napolitanei «Kinder bueno», producătorii au ales melodia interpretată cu o voce lunguroasă, chiar senzuală, de Amanda Lear. E vorba de "Dă-mi și mie o mică bucațică". Muzica acestei reclame este emoționantă și sensibilă în același timp. Sonoritățile predominante sunt discrete, chiar atenuate. Paleta armonică la care recurge solista vocală, mai este înfrumusețată de notele melodice, folosite de aceasta cu multă subtilitate și finețe. În completarea muzicii, tocmai pentru a spori efectul, se aude și vocea profundă a unui actor care reiterează mesajul transmis prin muzică și imagine. E vorba de "Savurează gustul Bueno".

La promovarea automobilului "Fiat Bravo" e folosită drept coloană melodia de succes "Melavigliosa creatura", interpretată de Gianna Mannini. Caracterul explosiv și expansiv al melodiei utilizate de către realizatori, este marcat de accentele melodice, pe care interpreta le subliniază cu mult patos. Acompaniamentul orchestral, temperamental și vulcanic, se desfășoară într-un ritm relativ antrenant, cu o gradare melodică intensivă.

Brandul poate deveni un hit, condiția primordială fiind aceea ca firmele să investească în mijloacele necesare producerii unei astfel de melodii.

2.1. Muzica în publicitate

Coloana sonoră din spoturile publicitare are un efect direct asupra psihicului uman. Fără a minimaliza însă efectul vizual, un factor extrem de important în producția spotului este efectul sonor. Potențialul consumator încearcă să înțeleagă ceea ce se vede, dar ceea ce aude poate să-l influențeze mult mai profund. De exemplu, reclama pentru cafeaua "Jakobs". Aici, pe lângă muzica bine valorificată, sunt asociate vizual cele două arome: mirosul buchetului de trandafiri alături de aburul înmiresmat, care iese din cești. Convingătoare sunt și expresivitatea, mimica și gestualitatea interpreților.

Dacă alegerea melodiilor este inspirată, calitățile lor pot convinge publicul să achiziționeze și să utilizeze serviciul promovat. Astfel, succesul echipei de publicitate va fi garantat.

În promovarea produselor firmei clujene "Napolact", au fost utilizate melodii tradiționale din zona Ardealului, tocmai cu scopul de a revela trăinicia și durata acestora. E vorba, în primul rând, de "Napolact, ca odinioară". Muzica meditativă, romantică redă cu fidelitate trăirile interpretului care prezintă produsul. Acesta își găsește odihna pe prispa unei case bătrânești, de unde se deschide o priveliște idilică. Emoția și atmosfera sunt doar sugerate prin simplitatea melodiei.

Melodiile transilvănene lente, cu o melodică suavă, gingașă, abia perceptibilă, în deplină concordantă cu firea molcomă a transilvănenilor, au ca motto expresia "prilej de răgaz". Sonoritățile acestor melodii sunt estompate și discrete.

Pe de altă parte, muzica de promovare a produsului "Delikat", respectiv hora oltenească a "ardeilor iuți", poate fi asociată cu firea celor din zona respectivă, iute, aprigă. Discursul muzical, exuberant și expansiv, se derulează într-un ritm înflăcărat. Cântecele este vesel și deosebit de alert.

Samba, melodia care se aude ca fond sonor la reclama cafelei "Nova Brazilia - cafeaua ta la ibric", în afara faptului că uimește și binedispune, transmite o stare de vioiciune și antren. Și în

cazul acestei reclame, este evident faptul că muzica sugerează caracterul antrenant al dansului care galopează în acompaniamentul orchestral.

Echipa care s-a ocupat de lansarea brandului “Don Café” a folosit drept coloană sonoră o altă melodie de succes “Dio come ti amo”. Cântecele nu numai că e superb, dar are și capacitatea de a-l convinge pe potențialul compărător să-și dorească și mai ales să savureze cafeaua.

Dacă pentru un spot este ales un hit, se poate aplica sintagma “punct țintit, punct lovit”. Spoturile cu melodii celebre, utilizate, în general, pentru diferite mărci de bere, au contribuit la obținerea succesului pe plan mondial.

În sectorul dulciurilor pentru copii, o reclamă încântătoare este cea a prăjiturii “Barney”, din gama “Lu”. Melodia “Hai să ne jucăm, hai în lumea Barney” are un caracter ludic, poznaș în perfectă armonie cu universul copilăriei. Paleta armonică este înfrumusețată de notele melodice, folosite cu multă finețe într-un tempou mișcat.

Caracteristici asemănătoare transpar și din melodia spotului pentru ciocolata “Kinder”, “ciocolata creată special pentru copii”.

Pe lângă segmentul dulciurilor și al produselor alimentare, muzica are un rol decisiv și în zona cosmeticelor și parfumurilor. Aici, realizatorii au exploatat la maximum calitățile convingătoare ale muzicii. Astfel, spotul de promovare al săpunului “Camey” (“Camey – puterea atracției”) se bazează pe o muzică, suavă, în timp ce muzica utilizată pentru noul parfum “Lenor” este învăluitoare. Muzica acestor reclame este lirică și sentimentală, caracterul interiorizat fiind subliniat și prin atmosfera delicată, creată de sonoritățile ce oscilează în nuanțe deosebit de discrete. Melodia pentru “Regina Spektor”, intitulată “Come into my world”, a fost fredonată sincron de mii de oameni la spotul Vodafone “Steps”. Este o melodie care place, deoarece e veselă și antrenantă.

În publicitate, creativitatea nu mai are limite, cei din domeniu exploatând la maximum momentul trecerii de la comunicarea scrisă la interacțiunea audio.

În concluzie, “dacă într-un spot sunt combinate vizualul cu auditivul, dacă tonul face muzica, putem afirma atunci că muzica face spotul, asta și pentru că muzica are marea calitate de a comunica mai bine decât publicitatea propriu-zisă”⁶⁷.

Un alt sector al publicității prin muzică îl reprezintă cel rezervat iubitorilor de animale. Astfel, o reclamă splendid realizată și având un fond sonor pe măsură, în armonie perfectă cu decorul hibernal în care se petrece, este cel în care se promovează produsul “Wiskas”. E vorba de “Let it snow”.

Un alt element care contribuie la reușita unei reclame, este cel referitor la gusturi, inclusiv cele legate de muzică. Acestea nu se discută, muzica având o contribuție esențială la ridicarea valorii spotului. Publicul trebuie să fie subiectul, ținta reclamei, deoarece pe el televizorul îl afectează cel mai mult. Totodată, publicului i se poate propune un repertoriu care să satisfacă anumite condiții: simplitate, cantabilitate și recunoscutibilitate, toate acestea pentru ca melodia să fie recunoscută mai ușor, să fie fredonată cu plăcere și, mai ales, ca publicul să dorească să revadă spotul bazat pe acea melodie, oferită în mod repetat.

Există, din păcate, și cazuri mai puțin fericite, când, din lipsa finanțării adecvate, se produc backgrounduri muzicale ieftine, cu un impact slab asupra cumpărătorului. Reiese că muzica salvează spotul, indiferent că e muzică clasică sau tradițională, principalul e ca ea să fie de calitate.

În loc de concluzii

Muzica este, totodată, o artă care lucrează la nivel de subconștient, afectele fiind cele mai vulnerabile și persuasibile componente ale psihicului uman.

Contribuția sinestezică din domeniul publicității conduce personal fiecare individ spre o relaționare și o apreciere mai profundă a produselor prezentate.

Muzica din publicitate este comunicativă, deci muzica vinde.

Referințe bibliografice

PECETE, Roxana. *Haideti să vorbim despre muzică în publicitate*// mai 2009.
<http://www.brandinfo.ro/editorial/18/Haideti-sa-vorbim-despre-muzicain-publicitate.html>

Ziarul “Financiarul”, 2009.

⁶⁷Pecete, 2009.

LA SYMBOLOGIE – ENJEUX EPISTEMOLOGIQUES ET METHODOLOGIQUES

Ion GUȚU,

maître de conférences, docteur en linguistique française,
Université d'Etat de Moldova

Rezumat

În prezentul articol, se face o încercare de promovare motivată a unei științe noi – simbologia. Unele aspecte ale acestei științe au devenit deja obiecte de cercetare ale hermeneuticii care, prin cea de a doua direcție a sa, mai îngustă, a supus simbolul diferitelor interpretări. Prin separarea și autonomizarea științei simbolice, ar fi posibil ca simbolul să devină un obiect de studiu sui generis, prezent în cadrul a două compartimente epistemologice: 1) simbolică generală care se ocupă de studierea mecanismului de simbolizare și 2) simbolismul care ia în vizor studiul valorilor semantico-funcționale ale simbolului în variate tipuri de imaginar uman (mitologic, biblic, literar, poetic, folcloric, individual etc.).

Abstract

This article represents a motivated attempt to promote a new science – the symbology. Different aspects of the symbology have already been inserted in the problematic area of the hermeneutic science which, in its second research direction, proposes various interpretative approaches of the symbol. The separation and the empowerment of the symbology science allows the symbol to become an object of study sui generis, investigated within two epistemological compartments: the general symbolic which will study the mechanism of symbolization and the symbolism - the study of semantic and functional values of symbol in various kinds of human imaginary (mythological, biblical, literary, poetic, individual, etc.).

Le symbole continue à susciter des problèmes tant par son statut sémiotique - mécanisme de constitution, catégories référentielles, caractère pluridimensionnel -, que fonctionnel - domaines d'usage, vecteurs de la lecture multiple, niveaux d'interprétation -, ce qui rend les études symboliques non seulement actuelles, mais aussi fécondes. Toujours est-il qu'une science concernant l'étude du symbole, à côté des «Cahiers internationaux de symbolisme», de la Société de Symbolisme, du Congrès de symbolisme etc., mériterait pleinement son existence autonome, fait souligné encore à la fin du siècle passé par certains savants comme R. Alleau dans son ouvrage «La science des symboles»⁶⁸. Séparée, d'une part, de l'herméneutique qui veut maintenir, au sens étroit, l'interprétation du symbole comme un sous domaine épistémologique, et, d'autre part, de la sémiotique, qui étudie tout type de signes (indices, icônes, symboles) et de systèmes de communication, il est temps, semble-t-il, que la *symbologie* (par haplogogie de symbolologie) naisse et définisse ses orientations épistémologiques et méthodologiques, tentative essayée par nous au Département de Philologie Française.

Envisagée comme discipline étudiant le mécanisme de la formation du symbole et les domaines de son fonctionnement, la symbologie se centrerait sur le symbole en tant qu'objet d'étude et lui permettrait de bénéficier d'une recherche *sui generis*. Par analogie avec d'autres disciplines comme la sémiotique, l'herméneutique, la linguistique, la poétique etc., la symbologie aurait ses compartiments de recherche bien définis et fonctionnels. Ainsi, pourrait-on parler d'un compartiment théorique - la *symbolique générale*, qui s'ancrerait sur la formation du symbole comme signe esthétique (supersigne, métasigne) par rapport aux autres types de signes, ses caractéristiques pertinentes (motivation, esthétique, associativité, analogie), sa sémantique dialectique et dynamique (polysémie, énantiosémie, polyénantiosémie). Le problème qui surgit est celui du statut indépendant ou dépendant de son objet d'étude, car le symbole apparaît surtout à la base des signes déjà existants, signes de nature verbale ou non verbale, même si le cas de leur invention est aussi concevable (par ex. «Olympio» de V. Hugo). A l'intérieur de la sémiotique, où il figure parmi les autres deux types de signes (iconiques et indiciels), le symbole apparaît dans toute sa diversité verbale et non verbale, mais il est limité par sa dimension codique et n'aboutit pas au niveau de sa lecture et de son interprétation multiple. En revanche, l'herméneutique permet au symbole toute interprétation possible à la base de divers horizons d'attentes de la réception esthétique (non avisé, avisé, super avisé), tout en se limitant cependant aux formes du texte, surtout écrit ou oral. Si l'on inclut la symbologie à l'intérieur de la linguistique pour l'envisager, pareillement à la stylistique, comme domaine

⁶⁸Alleau, 1996.

qui étudie la couleur (symbolique) des mots de la langue, les symboles non verbaux disparaîtraient de son champ épistémologique. Donc, pour convenir aux besoins épistémologiques, le symbole nécessiterait une science indépendante, capable de mettre en exergue son mécanisme complexe de formation et de fonctionnement.

Pour l'étude de son usage, deux autres compartiments sont envisageables, comportant la dénomination de *symbolisme* (à ne pas confondre avec le courant littéraire ayant la même dénomination où le symbole a connu un traitement très spécifique, à valeur ésotérique). Ainsi, le *symbolisme particulier* étudierait-il les divers domaines ou types d'imaginaire qui exploitent le symbole (mythologique, religieux, folklorique, artistique, littéraire etc.), en aspect diachronique et synchronique, géoculturel et socioculturel, interculturel et intertextuel. Par exemple, l'étude des spécificités du symbolisme littéraire par rapport au symbolisme pictural ou religieux, et où le courant symboliste n'est qu'un sous-domaine du symbolisme littéraire. Par conséquent, le *symbolisme appliqué* s'attaquerait à l'étude de cas du fonctionnement du symbole dans un texte, image picturale, clip musical, comme par exemple, l'étude des fonctions du symbole dans le texte poétique «Albatros» de Ch. Baudelaire ou dans l'image picturale «Guernica» de P. Picasso.

Toutes ces positions devraient porter lumière sur ce sujet délicat et esquisser des méthodologies d'investigation viables et durables. Or, dès le XX^e siècle, l'étude du symbole nécessite des approches complexes et interdomaniales; nous avons donc élaboré à partir des années 90 la méthode des niveaux potentiels d'interprétation du symbole⁶⁹, respectivement du texte, par la mise en valeur de ses particularités sémantico-fonctionnelles dans l'imaginaire poétique, empruntables pour d'autres types d'imaginaires aussi, par la classification des symboles selon ses niveaux d'interprétation, par l'accès à la dimension comparée des intertextes extrinsèque et intrinsèque, afin de dépister et d'évaluer le coloris idiolectal, national et universel du symbole comme expression éloquente de la conceptualisation de la vision du monde de l'auteur⁷⁰.

Les recherches d'envergure sur la symbologie appartiennent totalement au XX^e siècle, surtout à sa deuxième moitié, où le symbole a été au centre des études à caractère *philosophico-esthétique*, donnant lieu à des investigations particulièrement originales comme réalité *psychanalytique, gnoséologique, culturologique, artistique, littéraire* etc. Nos études ont examiné le symbole sous son aspect complexe en tant qu'unité de la communication poétique ou esthétique. Les investigations de ce genre trouvent leur résonance dans la possibilité d'élargir l'aire problématique du symbole par d'autres considérations aussi bien d'ordre systémique que d'ordre fonctionnel. L'ancrage sur son statut sémiotique comme signe motivé, sur son sens dialectique et dynamique, sur son fonctionnement pluridimensionnel, sur ses aspects comparés, moins évalués actuellement, favoriserait la symbologie par la mise en évidence de la contribution du symbole à l'inter-influence des systèmes littéraires, à la sensibilisation des spécificités de la communication interculturelle, mais surtout de l'intériorisation de la variabilité et de l'homogénéité de la pensée symbolique, du rôle de l'imaginaire par rapport au comportement perceptif, de l'importance de l'oeuvre d'art comme forme d'imagination et de connaissance. Ces facteurs permettent à l'imagination symbolique de reprendre la fonction de médiation entre matière et esprit, anthropocosmos et macrocosmos, nature et culture, conscient et inconscient etc. L'élucidation de ces aspects va impliquer par la suite des études beaucoup plus profondes, grâce à la nature complexe du phénomène symbolique qui entraîne une exégèse multidimensionnelle et qui représente le point d'intersection de plusieurs disciplines limitrophes à la symbologie comme *la linguistique, la sémiotique, la théorie littéraire, la poétique, l'esthétique, la psychanalyse, l'herméneutique, la philosophie*.

Les aspects sémiotico-sémantiques et psycholinguistiques du symbole motivent le besoin de sa recherche extra- et intracatégorielle. Les références *extracatégorielles* visent les corrélations du symbole avec d'autres moyens de communication qui ont préparé sa formation en tant qu'unité de communication esthétique ou secondaire: *signal, signe, mot, mot poétique*, d'où la nécessité de

⁶⁹Guțu, 1991.

⁷⁰Banaru, 1986, p. 5.

la réactualisation des dichotomies toujours disputées telles que: **concret – abstrait, arbitrarité – motivation; monosémie – polysémie; dénotation – connotation; paradigmatique – syntagmatique; signification – sens**, sans lesquelles la considération du statut sémiotique du symbole est inimaginable, voire impossible. En ce qui concerne les aspects *intracatégoriels*, il est important d'élucider ses caractéristiques inhérentes comme signe esthétique et comme expression de la pensée axiologique de l'homme créateur/bénéficiaire de signes (*homo significans/homo symbolicus*). Aussi est-il nécessaire de reprendre à ce sujet les discussions des savants sur l'une des premières classifications des signes, proposée par le sémioticien américain Ch. Peirce⁷¹. Le moment problématique dans cette délimitation vise le traitement des signes-symboles en tant que signes purement formels ou conventionnels ce qui a eu comme conséquence l'inclusion dans cette catégorie des ainsi dits symboles algébriques, mathématiques, scientifiques que nous plaçons, en soussignant à l'idée de R. Alleau⁷², dans la catégorie des *synthèmes*, ceux-ci ne représentant pas l'objet d'étude de la symbologie. Les synthèmes sont des signes à charge arbitraire, conventionnelle et à un libre choix, alors que le symbole est plein de multiples réalités concrètes et motivées, fait qui statue la relation dichotomique **concret (objectif/fictif) → abstrait** comme fondamentale dans la constitution du signe-symbole. Ce sont ces divergences, amplifiées ensuite par des savants sous différentes formes, qui ont provoqué un autre « conflit d'interprétations » du symbole dans la littérature scientifique, aboutissant jusqu'à l'homonymisation du concept et que la symbologie devrait élucider.

Compte tenu de tout ce que nous venons de dire, nous définissons le symbole comme **une association du symbolisant et du symbolisé par l'interprétation motivée des catégories dominantes de la réalité objective/fictive afin de construire un sens esthétique secondaire**. Une telle définition identifie le symbole à la base d'une série de traits distinctifs propres: **statut sémiotique; unité de l'objectif et du subjectif, du concret et de l'abstrait, de l'individuel et du général; liaison motivée entre symbolisant et référent; associativité; représentativité; sens dynamique; interprétation des sèmes dominants; esthétique**. De toutes ces caractéristiques, on voudrait souligner en particulier le caractère motivé du symbole pour répondre à un des postulats proposés plus haut sur l'éventualité de la délimitation des catégories référentielles symbolisatrices, moins observées aujourd'hui par les symbologues. L'étude méticuleuse du «Dictionnaire des symboles»⁷³ a permis de réaffirmer avant tout le caractère sui-incidental du symbole **substantif** par rapport aux autres entités linguistiques (verbe, adjectif, adverbe) et de constater, ensuite, que le processus de symbolisation entraîne une série des catégories référentielles telles que **la quantité, la qualité, la forme, le contenu, la modalité, la dimension, la spatialité, la temporalité, la sexualité, la substantialité, la couleur, l'odeur, le goût**, où **la couleur** détient la primauté vu le fait que l'homme reçoit 80% de l'information par la vue. Par exemple, la catégorie de **la forme** permet de distinguer par le prisme de l'opposition **sphéricité vs forme angulaire** la signification du signe symbole **soleil (perfection)** de celle du signe-symbole **carré (stagnation)**.

L'insertion dans les particularités intracatégorielles du symbole s'axe surtout sur sa dimension polysémique, moins bénéficiaire aujourd'hui d'une étude de synthèse et sans une appréciation adéquate. L'élaboration des dictionnaires des symboles a constitué une raison opportune pour soumettre ce phénomène à une analyse exhaustive, ce qui a donné la possibilité de considérer la polysémie comme un trait pertinent primordial du symbole. La plurivalence illimitée représente une tendance générale du symbole de signifier d'une façon maximale, générée par sa dynamique sémantique et à cause de multiples facteurs de nature linguistique et extralinguistique. La coopération de ceux-ci contribue à la création d'une auréole sémantique infinie à la base de la réactualisation des sèmes symbolisateurs de divers types sans qu'elle soit épuisée définitivement même par le contexte. À la base de la corrélation **monosémie – polysémie** nous avons pu démontrer que seulement 3,5% du total de 1200 unités du «Dictionnaire de Symboles» attestent une signification monovalente, fait causé par leur fréquence réduite dans le

⁷¹Peirce *apud* Roventja Frumuşani, 1999, p. 20.

⁷²Alleau, 1996, p. 49.

⁷³Chevalier *et alii*, 1982.

circuit linguo-littéraire et socio-culturel (ex.: *cervelle, orteil, bananier, comète* etc.). En revanche, la polysémie a prouvé sa prospérité, atteignant à l'intérieur d'un seul symbole environ 40 variantes sémantico-symboliques, ce qui nous a autorisé à qualifier ces unités comme signes esthétiques *superpolysémiques* (ex.: *cheval, chien, couleur, croix, eau, sept, soleil, serpent*, etc.), ayant comme équivalents les *multi/mégasémants*⁷⁴ dans le cas des signes linguistiques.

La surcharge sémantique quantitative du symbole a conduit à son analyse qualitative pour permettre la description de la variante extrême de la polysémie – *l'énantiosémie*, acceptée en tant que propriété réelle d'un même symbole de faire cohabiter deux significations antonymiques ou incompatibles. Rare dans le cas du signe linguistique, l'énantiosémie représente pour le symbole le résultat du processus de sélection des traits dominants variés de la même réalité par différents auteurs, idiolectes poétiques ou aires ethnolinguistiques en concordance avec le spécifique de la variabilité humaine de la conceptualisation du monde. Acceptée *de jure* comme une tendance générale du symbole, elle devient *de facto* un trait pertinent très dynamique, or, selon nos statistiques, un symbole sur quatre sont énantiosémiques. Cette ambivalence, dépistée si bien au niveau intraculturel qu'interculturel, peut entraîner, par conséquent, dans le circuit de la communication symbolique interculturelle le phénomène des "*faux amis*" de la *symbologie*, par analogie avec le phénomène déjà connu dans la traduction. C'est-à-dire, dans le cadre d'une telle communication les composants du code de l'émetteur peuvent constituer un "faux" message pour le code respectif du destinataire et vice-versa. Par exemple, *le perroquet* symbolise dans l'espace culturel européen *le bavardage*, tandis qu'en Perse c'était la figure du vrai amateur de *la beauté*, "les malentendus" étant provoqués dans ce cas-ci par le caractère opposé des catégories référentielles: *fonctionnalité* vs *qualité*. L'exemple le plus éloquent et le plus fréquent de pareilles divergences dans la communication est représenté par l'interprétation de la symbolique chromatique.

Les symboles super(poly)sémiques nous ont offert la chance de découvrir une nouvelle forme de manifestation de la polysémie symbolique – *la polyénantiosémie*, motivée par la présence de plusieurs couples antonymiques à l'intérieur du contenu sémantique polyvalent du même symbole. L'exemple du symbole *Pierre* choisi selon le «Dictionnaire de Symboles» paraît être le plus évident: *montée - descente, avilissement - ennoblissement* etc.

Le symbolisme appliqué nous a conduit à analyser l'usage du symbole comme unité de communication esthétique spéciale dans le cadre de l'idiolecte poétique hugolien et eminescien à la base de la méthode des niveaux potentiels d'interprétation (*supra/inter/pré/intra/métatextuel*). En même temps, le processus d'interprétation du phénomène recherché et de ses fonctions textuelles a été construit en dépendance directe de l'arsenal des compétences encyclopédiques du récepteur sans quoi la compréhension en profondeur du symbolisme et de la culture des romantiques s'affirme impossible. Ainsi pourrait-on discriminer, selon notre avis et en soutenant les idées de W. Iser et de H.R. Jauss⁷⁵, au moins trois degrés de réception esthétique: a) *minimal* ou *inférieur*, quand l'horizon d'attente du récepteur (par abréviation, HAR) est inférieur à l'horizon d'attente du texte (HAT): HAR<HAT - cas du *récepteur non avisé*; b) *moyen* ou *équilibré*, quand l'horizon d'attente du récepteur (HAR) est équivalent à l'horizon d'attente du texte (HAT): HAR=HAT - cas du *récepteur avisé* ou *coauteur*; c) *maximal* ou *supérieur*, quand l'horizon d'attente du récepteur (HAR) est supérieur à l'horizon d'attente du texte (HAT): HAR>HAT - cas du *récepteur super avisé* ou *critique*. Cette typologie graduelle de réception est valable aussi bien pour le cas du signe que pour celui du texte esthétique et peut permettre l'élaboration du système méthodologique de niveaux potentiels d'analyse du symbole ou du texte et de leurs fonctions.

Un autre problème majeur de la symbologie, en parallèle avec l'interculturalité, doit devenir *l'intertextualité*. Ayant des promoteurs de grande renommée dans l'espace européen tels que M. Bakhtine, J. Kristeva, T. Todorov, O. Ducrot, R. Barthes, M. Riffaterre et selon lesquels "tout texte se trouve à la jonction de plusieurs textes" (Ph. Sollers), la notion d'intertextualité nous a

⁷⁴Ольшанский, 1997, с. 50.

⁷⁵Jauss, 1978.

conduit à l'élaboration d'un niveau à part de recherche méthodologique du symbole et du texte. La présence du même symbole dans l'espace de plusieurs textes nous a permis de l'analyser en qualité d'actualisateur du "dialogisme" des textes d'un seul auteur, phénomène que nous nommons *intertextualité intrinsèque*, ou bien de plusieurs auteurs - *intertextualité extrinsèque*. En conséquence, à l'intérieur de chaque idiolecte poétique, nous avons établi les symboles favorisés ou les dominantes intertextuelles, c'est-à-dire ceux qui connaissent la plus haute fréquence et qui, en même temps, forment *le fond actif* de la liaison intertextuelle. Leur confrontation permettrait de mettre en relief, avant tout, la dimension intrinsèque de l'intertextualité par la discrimination des symboles à caractère *individuel* et *national*: *codrul, buciumul, cornul, izvorul, icoana, teiul, zăpada, cântecul, calul, marmura, Luceafărul* (Eminescu) et *l'océan, la France, Paris, le chêne, le rayon, l'ombre, le sombre, le crépuscule, l'azur, le gouffre/l'abîme, Olympio* (Hugo). Les vecteurs de la lecture plurielle ou intertextuelle peuvent permettre l'actualisation de divers types de symboles réels et virtuels, dominants et secondaires etc.

En conclusion, la nécessité d'une science symbolique est évidente, afin de permettre au symbole de bénéficier d'un champ épistémologique et méthodologique autonome. Nos recherches sur le symbole, tant au niveau systémique que fonctionnel, en sont une preuve.

Références bibliographiques

- ALLEAU, R. *La science des symboles*. Paris: Editions Payot & Rivages, 1996 [=Alleau, 1996].
- BANARU, V. *Цвет и цветосимволика молдавской поэзии* // Материалы IV-ой Всесоюзной конференции по романскому языкознанию. Калинин, 1986 [=Banaru, 1986].
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dictionnaire de symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982 [=Chevalier et alii, 1982].
- GUȚU, I. *Le symbole et ses fonctions textuelles*. Chișinău: USM, 1991 [=Guțu, 1991].
- GUȚU, I. *Semnul estetic și dimensiunea nivelurilor sale de interpretare*. Chișinău, CEP USM, 2002 [=Guțu, 2002].
- JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978 [=Jauss, 1978].
- PEIRCE, Ch. S., *apud* Roventța Frumușani D. *Semiotică, societate, cultură*. Iași: Institutul European, 1999 [=Peirce, *apud* Roventța Frumușani, 1999].
- ОЛЬШАНСКИЙ, И. *Полисемия и проблема "центр-периферия" в лексике (на материале немецкого языка)* // Omagiu lui Grigore Cincilei. Chișinău: CEP U.S.M., 1997 [=Ольшанский, 1997].

VARIABILITATEA UNOR GRUPURI NOMINALE DIN LIRICA STĂNESCIANĂ

Lilia RĂCIULA,

lector superior, doctor în filologie,

(Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți)

Rezumat

Prezentul studiu abordează variabilitatea diafazică a unor grupuri nominale, organizate în jurul lexemului „oră” („la o margine-a orei”; „de o veșnicie de oră” etc.) din lirica poetului N. Stănescu. Pentru relevarea mecanismelor interne ale variabilității diafazice, investigate la nivelul semnificatelor, se recurge la o analiză semantică complexă a acestor unități, implicând analiza semică a conținutului lor semantic și compararea celor două componente (intensională și extensională) din structura semantismului unităților lexicale analizate.

Abstract

In this article we study the diaphasic variability of various nominal expressions based on „oră” („hour”) in lyric works of N. Stănescu. In order to highlight the internal mechanisms of the semantic diaphasic variability, we propose a semantic complex analysis of these units based on semes and intensional and extensional comparisons of the semantic structures of these lexical items.

Din perspectiva lingvisticii coșeriene, limba este un „diasistem, un ansamblu mai mult sau mai puțin complex de „dialecte”, „niveluri” și „stiluri de limbă””⁷⁶. E. Coșeriu distinge, în structura limbajului, trei planuri cu valoare autonomă, cărora le corespund cunoașteri și conținuturi lingvistice distincte. Lingvistul prezintă tripartiția limbajului în următoarea schemă⁷⁷:

Planuri ale limbajului	Cunoașteri	Conținuturi	Criterii de concordanță
Vorbire în general	cunoaștere elocuțională	desemnare	congruență
Limbi	cunoaștere idiomatică	semnificație	corectitudine
Discurs	cunoaștere expresivă	sens	adecvare

Prin urmare, limbajul poate fi investigat „ca fapt de creație”, „ca fapt de tehnică” și „ca produs” la fiecare din cele trei niveluri (universal, istoric, individual)⁷⁸.

În ipostazele sale fundamentale *limbă/vorbire*, limbajul se impune prin variabilitate. Variabilitatea internă a limbii, potrivit savantului, se concretizează în trei tipuri fundamentale de diferențe, cărora le corespund, implicit, trei tipuri de unități (unități sintopice sau dialecte; unități sinstratice sau niveluri de limbă; unități sinfazice sau stiluri de limbă): „ a) *diferențe diatopice*, adică diferențe în spațiul geografic (din gr. *διά* „prin” și *τοπος*, „loc”); b) *diferențe diastratice*, adică diferențe între straturile socio-culturale ale comunității lingvistice (din gr. *διά* și lat. *stratum*); și c) *diferențe diafazice*, adică diferențe între tipuri de modalități expresive (din gr. *διά* și *φάσις*, „expresie”)⁷⁹. În consecință, „studiul varietății diatopice (în diversele niveluri și stiluri) a limbii istorice, la fel ca și cel al unităților sintopice și al relațiilor dintre ele, formează obiectul dialectologiei”, iar „studiul varietății diastratice (în diversele dialecte și stiluri), ca și acela al unităților sinstratice („niveluri”) și al relațiilor lor reciproce, constituie obiectul propriu al sociolingvisticii limbii”. În ceea ce privește varietatea diafazică, trebuie reținut că „studiul varietății diafazice (în variatele dialecte și niveluri), ca și acela al unităților sinfazice și al relațiilor dintre ele, ar trebui să fie obiectul unei *stilistici a limbii*, care, de altfel, nu există (sau aproape că nu există) în această formă”⁸⁰.

În literatura de specialitate, se discută posibilitatea apariției unei noi discipline autonome în cadrul lingvisticii ce s-ar numi *variologie* și care s-ar ocupa de studiul variabilității lingviale. Însă, precum menționează Iu. Slojenikin, pentru a satisface cerințele unei discipline autonome (delimitarea obiectului de studiu, elaborarea unei teorii, precum și a metodelor de cercetare, a

⁷⁶Coșeriu, 2000, p. 266.

⁷⁷*idem*, 1994, p. 136.

⁷⁸*idem*, 2000, p. 236.

⁷⁹*idem*, p. 263.

⁸⁰*idem*, 1994, p. 143.

terminologiei, a aparatului conceptual etc.), se impune, pentru a evita eventuale confuzii și incongruențe logice, în primul rând, clarificarea inventarului terminologic. Specialistul insistă asupra chestiunii ce ține de metalimbajul teoriei variabilității, întrucât se constată existența unei serii de termeni care „intersectează sinonimic în semnificații și în uzitare”⁸¹. Astfel, metasemnele *variare*, *varietate* și *variabilitate* sunt puse în relație cu procesul de constituire a unei noi discipline – *variologia*. În acest sens, autorul susține că „din punct de vedere extralingvistic, coexistența simultană a acestor denumiri-dublete este legată de etapa apariției și formării unei noi orientări lingvistice, precum și de nivelul încă insuficient al dezvoltării teoretice a aparatului conceptual al noii științe”⁸². Lingvistul rus analizează termenii în discuție, precizând că ceea ce favorizează, într-un fel, acceptarea și includerea unui termen într-un dicționar de specialitate este, în primul rând, factorul formativ. Pornindu-se de la această premisă, se accentuează că metasemnele *variare*, *varietate* și *variabilitate* constituie „produsul unei speciale elaborări terminologice”⁸³ și că natura lor motivată transpare din rădăcina verbului *a varia*. În felul acesta, în situația când se purcede la elaborarea terminologiei, trebuie să se țină cont de corelația dintre semnificația lexicală și cea formativă a cuvintelor motivate, întrucât „modelele derivaționale de același tip determină, în mare măsură, atât orientarea în formarea noilor cuvinte, cât și dezvoltarea accepțiilor noi ale termenilor, adică termenii neologici trebuie elaborați în mod analogic cu cei care deja se află în circulație în dicționarul special”⁸⁴. În felul acesta, toate cele trei metasemne, susține autorul, sunt asemănătoare atât sub aspect formativ, cât și sub aspect semantic, iar acest lucru permite abordarea lor în calitate de dublete. Dacă lingvistul rus consideră metasemnele *variare*, *varietate* și *variabilitate* drept echivalente sub aspect terminologic, atunci pentru I. Desmet, termenii *variație* și *variabilitate* exprimă noțiuni diferite. Astfel, variația apare ca „produs” al variabilității (proces): „variația sub toate formele și la toate nivelele este consecința directă a variabilității”⁸⁵. Alți lingviști, deși înțeleg prin termenii în discuție realități distincte, în sensul că *variabilitatea* este concepută drept calitate universală a limbii, iar *variația* – calitate a unităților glotice, totuși, într-o accepție mai largă, consideră metasemnele respective drept sinonime. Precum observăm, în această chestiune de metalimbaj, nu există unitate de vederi, noțiunea de variabilitate relevând accepții gnoseologice diferite. În pofida controverselor existente cu privire la metalimbajul variabilității, din seria de echivalente terminologice (*variare*, *varietate*, *variabilitate*) optăm pentru metasemnul *variabilitate*; în primul rând, el desemnează mai distinct fenomenul care ne interesează, iar, în al doilea rând, e un termen care deja își face tot mai frecvent apariția în literatura românească de specialitate.

Variabilitatea este considerată „indicele cel mai revelator al dialecticii existenței și funcționării limbii”⁸⁶. Unii autori au ținut să accentueze caracterul complex al variabilității, conchizând că, întrucât sunt supuse variabilității nu doar unitățile glotice, ci însăși interpretarea acestora variază, variabilitatea apare nu doar drept calitate a limbii, ci și drept calitate a descrierii acesteia, drept componentă a teoriei lingvistice⁸⁷.

Fiind definită drept „o categorie universală, corelată cu manifestările proprietăților izofuncționale și izostructurale ale limbii ce nu afectează, totuși, identitatea unității glotice”⁸⁸, variabilitatea se bazează pe asimetria celor două laturi (conținut și expresie) ale semnului glotic. Fenomenul variabilității se manifestă atât în plan semantic, cât și în cel formal, fiind prezent la toate nivelurile lingviale și în toate circumstanțele de funcționare a limbii. Trebuie să menționăm că studiul variabilității este important și necesar, întrucât oferă date prețioase cu privire la dinamica sincronică și diacronică a limbii, iar o abordare multilaterală a variabilității ar conduce, indiscutabil, la o mai bună înțelegere a principiilor și legilor de dezvoltare diacronică

⁸¹Сложеникин, 2005, p. 51.

⁸²*idem*, p. 52.

⁸³*idem*, p. 53.

⁸⁴*ibidem*.

⁸⁵Desmet, p. 1.

⁸⁶Вьшкин, 1982, с. 67.

⁸⁷*idem*, p. 68.

⁸⁸Сложеникин, 2005, p. 50.

și de funcționare sincronică a limbii. Cercetarea fenomenului în discuție vizează variabilitatea în limitele identității cuvântului (în accepția restrânsă a conceptului) și variabilitatea în afara limitelor acestuia (într-o accepție mai largă a conceptului).

Pornind de la înțelegerea variabilității ca legătură reciprocă între prezența variantelor în limbă și variațiile mijloacelor de exprimare în vorbire, unii lingviști pledează pentru o dublă perspectivă de abordare a acesteia: pe de o parte, se are în vedere „studiul comparat al variantelor consacrate de sistemul limbii pentru a reprezenta același fapt al realității în medii și circumstanțe diferite (perspectivă inaugurată de Bally)”, iar pe de altă parte – analiza mecanismului variației în actul de comunicare literară din punct de vedere al funcției stilistice⁸⁹, la nivelul stilurilor individuale, operelor literare. Variabilitatea, ca fenomen de limbă, rezultat din asimetria celor două planuri ale semnului lingval (planul conținutului și cel al expresiei), la nivelul stilurilor individuale, vizează, în special, latura de conținut a semnului lingval. În această ordine de idei, e de remarcat că „limba, limbajul și opera formează trei serii, având în comun proprietatea diacroniei, dar relevând, totodată, ritmuri de evoluție diferite, în sensul că acestea cresc dinspre limbă spre operă”⁹⁰, ceea ce „înseamnă că variabilitatea diacronică și individuală a limbajului poetic este mai mică decât aceea a operelor, dar mai mare decât aceea a limbii”⁹¹.

Pornind de la premisa că limba este, în fond, mai mult un „mod de a face”, iar crearea limbajului își găsește expresia pleneră în actele de vorbire individuală, în special, în textele literare, am ales ca obiect principal al descrierii variabilitatea diafazică (individuală) ce reclamă, în primul rând, un demers din perspectivă stilistică. Termenul „diafazic”, pus în circulație de către E. Coșeriu, a căpătat o largă răspândire în lingvistica străină (e adevărat, mai puțin, însă la noi). Acesta, folosindu-se pentru desemnarea diferențelor stilistice, are în calitate de sinonim termenul variabilitatea stilistică. În articol, se abordează, în principal, variabilitatea diafazică (individuală) a unor grupuri nominale din poezia lui N. Stănescu.

Variabilitatea diafazică (la nivelul stilurilor individuale) este determinată de caracteristicile psihoindividuale ale Eului creator al emițătorului, de factorii motivaționali și atitudinali ai acestuia (percepția, sensibilitatea estetică, imaginația și intuiția artistică, structura cognitivă și afectiv-socială, libertatea totală a opțiunii stilistice, posibilitatea inovației etc.). În procesul convertirii materialului de limbă în operă artistică, rolul predominant revine, în consecință, „intervenției harului poetic, chemat să săvârșească miracolul prefacerii apei în vin, ca în minunea de la Nunta din Cana Galileii”⁹².

Variabilitatea în cadrul stilurilor individuale transgresează cadrul stilisticii și necesită o abordare din punct de vedere semiotic, întrucât se urmărește natura semiotică a semnului. La nivelul stilurilor individuale, variabilitatea ține, precum am menționat deja, de sens, întrucât, după cum observă cercetătorii, ceea ce diferă în mod categoric la autori nu este limba operelor, ci operele (pentru că, în urma unor comparații, se poate constata că autorii folosesc „aproape aceeași limbă”). Stabilind o dependență a varietății semnificațiilor poetice de domeniile semiotice, C. Dascălu, de exemplu, susține că „semnificațiile poetice sunt, la rândul lor (virtual cel puțin), semantice, sintactice și pragmatice”⁹³. În același timp, specialistul observă că „limbajului poetic, ca procesualitate, nu-i sunt proprii decât **semnificațiile sintactice**, adică tocmai acelea care **se constituie** în timpul lecturii (în vreme ce semnificațiile semantice și pragmatice preexistă acestui moment)”⁹⁴. La nivelul stilurilor individuale, avem a face cu variabilitatea semnificației sintagmatice de ordin estetic. În subsidiar, menționăm că atunci când e vorba de interpretarea sensului contextual, trebuie să luăm în calcul și faptul că „nu există o tehnică de descoperire a sensului care să funcționeze în mod similar unui algoritm (discovery procedure),

⁸⁹Khovanskaia *et alii*, 1991, p. 28.

⁹⁰Dascălu, 1986, p. 19.

⁹¹*idem*, p. 20.

⁹²Munteanu, 1995, p. 5.

⁹³Dascălu, 1986, p. 58.

⁹⁴*idem*, p. 59.

de asemenea, trebuie să se țină cont de faptul că putem să nu înțelegem totul sau să înțelegem mai puțin decât un altul, cu toate acestea, tot ceea ce este înțeles poate fi justificat prin existența *obiectivă a relațiilor ce constituie sensul*⁹⁵.

E. Coșeriu susține de pe pozițiile lingvisticii integrale că „planul sensului și cel al semnificatului sunt diferite în fiecare caz, dar așa cum semnificatul poate să coincidă cu desemnarea, sensul poate să coincidă cu semnificatul”⁹⁶. Savantul califică planul sensului drept unul „dublu semiotic”, argumentând că „în acest plan, un semnificant și un semnificat de limbă constituie o primă serie de relații, urmată de altă serie, în care semnificatul de limbă (prin care desemnează) devine, la rândul său, „semnificant” pentru *conținutul textului* sau „sens”. Semnificatele lingvistice (și ceea ce ele desemnează) constituie partea materială a textului literar, fiind tocmai partea materială – „semnificantul” – altui semn, al cărui „semnificat” este sensul textului. Prin urmare, tot ceea ce se înțelege în mod imediat într-o operă, prin semnele lingvistice, nu este, din punctul de vedere al textului, decât perceperea unui <<semnificant>>. Cervantes nu vorbește *despre* Don Quijote, *despre* Sancho, *despre* Dulcinea, ci, *prin intermediul* lui Don Quijote, Sancho, Dulcinea, ca *simboluri*, vorbește de altceva, ceea ce constituie sensul romanului său”⁹⁷. Sensul este „conținutul propriu al unui text, adică ceea ce textul exprimă dincolo de (sau prin) desemnare și semnificat”⁹⁸, deci este perceput ca semnificat textual (global). E de remarcat observația specialiștilor în legătură cu relaționarea tipurilor de articulare a sensului în texte cu înseși tipurile de texte. Astfel, se afirmă că „sensul textual se construiește diferit în diferite tipuri de texte, iar organizarea internă a zonei sensului textual <...>, nu este omogenă, ci polarizată: la polul artistic sau literar, sensul este, la limita superioară, creație de lumi. În textele poetice, unde sensul nu mai este doar interpretare a lumii, ci creație a unei lumi poetice, el se realizează exponențial, după modelul metaforei <<revelatorii>> (în terminologia blagiană) sau poetice”⁹⁹.

D. Irimia abordează variabilitatea semnificației în termenii de „subiectiv” și „obiectiv”, astfel „variabilitatea semnificației este determinată, în mod obiectiv, de variabilitatea relației dintre semnificant și semnificat, derivând din poziția semnului în interiorul limbii istorice, față de norma generală, mai ales, precum și în dezvoltarea textului infinit al limbii în interiorul stilului beletristic”¹⁰⁰. Subiectiv, variabilitatea semnificației ar fi condiționată de „ambiguitatea și nedeterminarea semnului”, de „participarea activă a protagoniștilor la procesul de semnificare”, de „reconstituirea permanentă a semnificației, care nu rămâne niciodată egală cu ea însăși; nu este egală în trecerea de la scriitor la cititor și nu este egală de la un cititor la altul, când este variabilă în funcție de timpul și spațiul (cultural) în care este receptată”¹⁰¹. Filologul ieșean include printre faptele ce condiționează variabilitatea semnificației „mutațiile care intervin în <<tabloul>> general al literaturii (și culturii) naționale și universale” și „diversitatea spațiilor culturale și a timpului receptării”¹⁰². Mecanismul variabilității individuale constă în asocierea unor elemente nepertinente din punctul de vedere al relațiilor semantice comune. Datorită unei asocieri, o unitate lexicală poate dobândi, în planul textului, o identitate sintagmatică ce diferă de identitatea sa paradigmatică în planul limbii. Astfel, în cadrul stilurilor individuale, semnele limbii „sunt supuse unor mutații diverse în plan sintagmatic”¹⁰³, identitatea sintagmatică obținută fiind net distinctă de cea paradigmatică la nivelul limbii. Stilurile individuale se impun, în general, prin variabilitate la nivelul semnificatului, deoarece „în structura sa internă, se instituie o stare tensională între semantica sa <<paradigmatică>>, de plan lingvistic, și cea

⁹⁵Zagaevschi, 2005, p. 30.

⁹⁶Coșeriu, 2000, p. 247.

⁹⁷*ibidem*.

⁹⁸*idem*, p. 246.

⁹⁹Zagaevschi, 2005, p. 53.

¹⁰⁰Irimia, 1999, p. 179.

¹⁰¹*ibidem*.

¹⁰²*ibidem*.

¹⁰³*idem*, p. 181.

sintagmatică, de plan artistic”¹⁰⁴. În acest sens, D. Caracostea susținea că, „după cum geometrul lucrează cu raporturi spațiale ideale, iar chimistul cu raporturi posibile dintre elemente, tot astfel limba poate și trebuie privită și ca o totalitate de semne ideale, față de care feluritele rostiri individuale sunt aproximații. Dacă lingvistica și expresivitatea ar fi discipline în felul științelor naturii, ne-am limita la stabilirea obiectivă a acestui sistem de semne. Dar ea este și cea mai însemnată dintre disciplinele spiritului. Ca și în literatură, semnele (limbii – L. R.) rămân linii moarte, dacă nu sunt trăite. Astfel se pune problema semnificațiilor și a valorilor, nevoia unei lingvistici trăite, și aceasta ne duce la a recunoaște dreptul subiectivității ca mijloc necesar și în lingvistică”¹⁰⁵. Prin urmare, a studia fenomenul variabilității în cazul semnelor limbii înseamnă a urmări sensul acestora din următoarele perspective: planul paradigmatic al limbii, planul paradigmatic al autorului și planul sintagmatic al textului.

Precum am menționat mai sus, semnele glotice, deși suportă în cadrul stilurilor individuale „mutații în plan sintagmatic”, ce se datorează forței creatoare a artistului și a libertății asociative de care dispune acesta, totuși această libertate se subordonează unui principiu guvernator care este însăși limba. Această idee a fost reliefată și de D. Caracostea, întrucât limba e considerată drept un „stil supraindividual și, în sensul acesta, ca modelator al oricărei creațiuni literare”¹⁰⁶. În lumina celor afirmate, putem concluziona că variabilitatea la nivelul idiolectelor estetice este condiționată, „modelată” de trăsăturile specifice ale limbii naționale, adică faptele de stil care apar ca fapte de vorbire „sunt condiționate de existența limbii ca sistem; vorbirea nu poate fi concepută altfel decât ca *emanație*, ca *proiecție* a sistemului, ca variantă actualizată pe lângă o constantă”¹⁰⁷. Despre prezența unui anume principiu modelator în creațiile individuale, Caracostea judecă în urma cercetărilor efectuate asupra operelor literare ale unor autori precum Eminescu, Alecsandri etc.: „Când urmărești felul cum plăsmuia Eminescu și vezi distanța dintre primele întrezăriri și înseilări ale unei concepții până la expresia care stă desăvârșită, adesea te întrebi unde se găsea aceasta din urmă și ce putere plăsmuitoare a cârmuit sinteza tot mai desăvârșită a diferitelor elemente. Nemulțumirea poetului față de diferitele forme încercate, părăsite și modificate, arată că a existat, în sufletul lui, o putere modelatoare, forma internă a unui anumit stil și a unei anumite viziuni. După cum creativitatea poetului face una cu imperativul lui stilistic, nu e tot astfel și cu creativitatea limbii?”¹⁰⁸.

În stilurile individuale, variabilitatea apare drept consecință a metasemiei (conținuturile semnelor lingviale sunt create de mecanismele imaginative) și nu poate fi înțeleasă și corect evaluată, decât prin raportare la aceasta. În această ordine de idei, trebuie reținut că metasemia este un „fenomen onoma-semasiologic”, caracterizându-se prin „mutație sau deplasarea relației dintre semnificant și semnificat din punct de vedere onomasiologic și prin modificarea structurii semice a sememului derivant din punct de vedere semasiologic”¹⁰⁹. În diverse lucrări de specialitate, se constată o deconcertantă varietate de definiții ce pretind a desemna fenomenul modificărilor de sens. De asemenea, obiect de polemică a devenit însăși terminologia utilizată pentru a acoperi realitatea dată (termenii vehiculați în mod tradițional fiind „modificare a sensului”, „variere a sensului”, etc.). Se consideră mai adecvat termenul de „mutație semantică”, deoarece acesta „exprimă esența ontologică a procesului denumit, adică deplasarea, mutația în structura semică a sememului derivant”¹¹⁰. În consecință, „principiul” variabilității, conceput în acest mod, apare drept corolar al metasemiei.

Modificările de sens în teoriile semanticii actuale sunt tratate ca fiind rezultate din restructurarea semică a sememului. Astfel, E. Parpală menționează că „metasememele sunt

¹⁰⁴ *idem*, p. 177.

¹⁰⁵ Caracostea, 2000, p. 11.

¹⁰⁶ *idem*, p. 9.

¹⁰⁷ Munteanu, 1995, p. 23.

¹⁰⁸ Caracostea, 2000, p. 35.

¹⁰⁹ Baharu, 1988, p. 41-42.

¹¹⁰ *ibidem*.

figuri semantice, care, în relația sem-semem, operează intersecții, transferuri, substituții sau adii semice”¹¹¹. Evident, variabilitatea la nivelul stilurilor individuale vizează dimensiunea metaforică a sensului, mecanismul metaforic, fiind „mijloc de realizare a funcțiilor textuale sau categoriilor de sens”¹¹².

E de menționat că autorii care abordează din perspectivă integralistă fenomenul metaforic, fac o precizare terminologică care nu este întâmplătoare, ci traduce o anumită accepțiune. E vorba de termenii *metaforă* și *metaforicul/metaforica*. Primul reprezintă „o ocurență metaforică”, iar ultimul este „o contragere a sintagmei *proces metaforic* și, accentuând aspectul *dinamic*, vizează activitatea de vorbire în modul metaforic”¹¹³. Metafora este privită ca „manifestare exponențializată a dimensiunii constitutive a creativității culturale (în și prin limbaj), și nu dintr-o perspectivă retorică <...>”¹¹⁴. Se cuvine să amintim de tipologia structural-funcțională a metaforelor. Astfel, în ceea ce privește metafora textuală (sau „metafora din planul sensului”), în dependență de „finalitatea procesului de articulare a sensului”¹¹⁵, se disting: metafora semnificațională sau lingvistică și metafora trans-semnificațională sau trans-lingvistică. La nivelul stilurilor individuale, metafora trans-semnificațională are pondere estetică și conferă textului individualitate la cel mai înalt grad, or aceasta poate apărea ca „o unitate de sens textual de nivel superior <...>, organizând în jurul său, ca un fel de epicentru, alte metafore din constituția textului în rețele de unități de sens”¹¹⁶. La analiza variabilității individuale, în cazul „demontării” mecanismului metaforic trans-semnificațional, e necesar să se țină cont, așadar, de faptul că metafora ca *procedeu textual* „devine *categorie de sens* ce funcționează la un nivel superior al articulării sensului textual și este, atunci, numită <...> *funcție textuală articularie*”¹¹⁷.

Variabilitatea la nivelul stilurilor individuale poate fi investigată atât în planul paradigmatelor poetice (ale unui autor), cât și în planul contextelor sintagmatice minimale (al grupurile nominale și verbale). Variabilitatea diafazică (individuală) reclamă o abordare, care ar recurge, în mod necesar, și la analiza semică, metodă care se dovedește a fi de o eficiență maximă în decodarea figurilor poetice.

În intenția de a ne pronunța pe marginea mecanismului intern al variabilității din lirica stănesciană, am găsit rezonabil să analizăm grupul nominal. Această predilecție e determinată de faptul că paradigma modernă, reprezentată în cel mai înalt grad de N. Stănescu, se caracterizează, în general, prin stil preponderent nominal. Paradigma modernă răspunde oarecum intenției sesizate de către G. Benn: „Mai întâi, de scos toate verbele. De comasat totul în jurul unui substantiv, de înălțat turnuri de substantive”¹¹⁸.

În această ordine de idei, am selectat două grupuri nominale care includ în componența lor lexemul *oră*: *la o margine-a orei* și *de o veșnicie de oră* din următoarele contexte: „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des./Eu stăteam la *o margine-a orei*,/tu – la cealaltă,/ca două toarte de amforă.” („Poveste sentimentală”) și „Nu așa că nu mai știi cum îmi arată chipul?/Val verde lingând nisipul.../Adu zarurile să-l tragem la sorți! /Mă tem că *de o veșnicie de oră*/noi suntem morți.” („Stare”)

În poemul „Poveste sentimentală”, grupul nominal *la o margine a orei* întrunește două elemente de bază (*margine* și *oră*) a căror identitate paradigmatică în planul limbii este dată de așa-zisele „seme nucleare”: pentru lexemul *margine* [+ spațialitate], [+ „extremitate, capăt al unei suprafețe”], pentru *oră* [+ temporalitate], [+ „durată egală cu a patra parte dintr-o zi, cuprinzând 60 de minute sau 3600 de secunde”]. În cel de-al doilea poem, lexemul *oră* apare, de această dată, asociat cu *veșnicia*, care are următoarele seme nucleare: [+ temporalitate], [+ „durată care nu are nici început, nici sfârșit”].

¹¹¹Parpală, 2005, p. 158.

¹¹²Zagaevschi, 2005, p. 125.

¹¹³*ibidem*.

¹¹⁴*idem*, 105.

¹¹⁵*idem*, p. 116.

¹¹⁶*idem*, p. 126.

¹¹⁷*idem*, p. 279.

¹¹⁸*apud* Parpală, 2005, p. 129.

Se știe că asupra sensului unui cuvânt își lasă amprenta contextele în care apare această entitate. Cu alte cuvinte, distribuția este importantă și pentru cuvintele pe care le analizăm. Astfel, în ceea ce privește lexemul *oră*, acesta are distribuția sa caracteristică: (*un sfert de oră, o jumătate de oră, o întreagă oră, la începutul orei, la sfârșitul orei*, ș.a.), iar în cazul combinării cu lexemul *margină*, vorbim despre o distribuție insolită (*margină-a orei*), întrucât ultimul apare, de regulă, în combinație cu substantive concrete ce exprimă spațialitatea (*margină de drum, margină de cale*) etc. Verbul „stăteam” care precede grupul nominal, prin semantica sa, acceptă, solicită chiar lexemul *margină* (...*stăteam la o margină de*¹¹⁹...), însă poetul, ca un veritabil „inovator în substanța poeziei”¹²⁰, atinge inovația prin asocierea unui substantiv concret ce conține ideea de spațialitate, suprafață, materialitate, cu un alt substantiv abstract ce exprimă o dimensiune temporală fixă, limitată în durată – *ora*. *Margină* este o entitate determinată spațial, adică exprimă relații de întindere, de ordine, și se opune, prin particularitățile specifice spațiului (tridimensionalitate, simetrie, reversibilitate etc.), celuilalt element al grupului nominal – *oră* care prin natura categoriei exprimate, comportă alte caracteristici (unidimensionalitate, ireversibilitate, asimetrie etc.). În plus, substantivul *margină* în combinație cu *oră* întreține sugestia de timp concret. Astfel, printr-o asemenea punere în relație, metafora genitivală dată confirmă principiul că „metafora modernă conexează prin limbaj ceea ce, sub aspect material, este inconexabil”¹²¹. Echivalarea pe axa sintagmatică a lexemelor în cauză este mediată de semele comune [+ capăt], [+ extremitate]: și *ora* are un început și un sfârșit (așadar, extremități sui generis), și *margină* este, în sine, o extremitate. Protagonistii sentimentului de iubire își derulează deosebita „poveste sentimentală” într-o nedespărțire totală în timp, precum rezultă din versurile: „Eu stăteam la o margină-a orei,/tu – la cealaltă”. Lexemul *margină* în poemul stănescian, fiind supus variabilității, devine ipostază temporală.

Grupul nominal *de-o veșnicie de oră* reprezintă o altă asociere inedită, care pune în evidență un raport semantic opozitiv: poetul situează pe prim-plan substantivul *veșnicie* ce exprimă o dimensiune temporală sau o durată temporală fără limite prin semele [+ ilimitat], [+ infinit] etc., pentru ca, de fapt, să-l asocieze cu substantivul *oră* care, dimpotrivă, se definește prin semele [+ limitat], [+ finit], [+ fix] etc. *Veșnicia* ca dimensiune temporală universală este resimțită de Eul liric ca timp interior, iar intervalul de timp, ritmul evenimentelor trăite sunt percepute diferit. Timpul este individualizat, iar datorită percepției, acesta manifestă disponibilități de a se comprima sau de a se dilata subiectiv, în conformitate cu tensiunea afectivă a vieții interioare. Într-un cuvânt, timpul este un „mecanism” alcătuit din trăiri, sentimente. Astfel, pentru Eul liric nichitian¹²², viteza de derulare, în conștiință, a intervalului de o oră echivalează cu o durată ilimitată (*veșnicia*). Așadar, avem a face cu o determinare subiectivă a intervalului de timp, condiționată de factorii de personalitate (sensibilitatea, percepția etc.) ai poetului. În această ordine de idei, menționăm poemul stănescian „Visul unei nopți de iarnă”, unde timpul, de asemenea, este perceput și încadrat în parametri individuali ce sunt racordați la cei siderali: „Stelele, capete fără trupuri,/mă iubeau, lunecând simultan *pe-o secundă cât ora, pe-o oră de-un an*”.

Grupul nominal *de-o veșnicie de oră* („Stare”) deviază, evident, de la formele îmbinărilor consacrate prin normele fixate în varianta literară a limbii (*de-o veșnicie, pe veșnicie* etc.). Prin semantica lor, termenii prezenți în relație (*veșnicie* și *oră*) se anulează unul pe celălalt, pe de o parte, iar, pe de altă parte, *oră* se integrează *veșniciei* ca parte organică a acesteia, fiind expresie a fracțiunii de timp, a duratei limitate, dintr-un timp ilimitat: doar *veșnicia* și *ora* sunt simultane (o succesiune simultană cu altă succesiune). Termenii (*veșnicie* și *oră*) intersectează semic în contextul poetic stănescian, de unde rezultă că, la N. Stănescu, „sensul se naște din *senzație* și

¹¹⁹În poemul „Îndoirea luminii”, spre exemplu, întâlnim construcția „stam la marginea unui lac negru”.

¹²⁰Mincu, 1991, p. 15.

¹²¹Parpală, 2005, p. 130-131.

¹²²Ținem să evidențiem că Eul liric stănescian este „un eu care se face, devine, se construiește și se transformă pe sine vizionându-se, nefiind o entitate dată de la început și proiectat fiind într-un viitor al devenirii” [Mincu, 1991, p. 30-31].

percepție, din <stare>¹²³, în sensul că „**semantica** însăși e în **mișcare**, sensurile nu sunt date, ci trebuie trăite și descoperite pe cont propriu”¹²⁴. Putem deduce că determinantul prepozițional al acestui grup nominal instituie o stare de ambiguitate: **ora** e resimțită sub presiunea combustiei eului ca o veșnicie, adică extrem de lungă, iar **veșnicia** – ca o oră ce proiectează, dimpotrivă, viziunea unei durate comasate, derulată într-un ritm precipitat. E de remarcat și faptul că N. Stănescu, deși în creația sa utilizează întreg spectrul diviziunilor temporale (**clipită**, **secundă**, **minut**, **anotimp**, **an** etc.)¹²⁵, optează pentru **oră** – durată care n-are nici scurtimea secunde, nici lungimea zilei; deci e o durată de mijloc ce se compune și din prima și se continuă în ultima. Ora, asociată cu veșnicia, devine un simbol poetic de evocare a ultimei. Atmosfera generală și „starea” degajată a poemului¹²⁶ cadrează cu atributele veșniciei, utilizarea lexemului **veșnicie**, în contextul dat, ilustrând elocvent că există o atracție între anumite cuvinte. Astfel, **veșnicie** înseamnă „integrare a ființei în principiul ei; este intensitatea absolută și permanentă a vieții, care scapă tuturor vicisitudinilor legate de schimbare și, în mod special, celor temporale”¹²⁷.

Referințe bibliografice

- BAHNARU, Vasile. *Mutații de sens: cauze, modalități, efecte*. Chișinău: Editura Știința, 1988 [=Bahnaru, 1988].
- CARACOSTEA, Dumitru. *Expresivitatea limbii române*. Iași: Polirom, 2000 [=Caracostea, 2000].
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri*. V.III. București: Editura Artemis, 1993 [=Chevalier et alii, 1993].
- COȘERIU, Eugen. *Lingvistică din perspectivă spațială și antropologică*. Chișinău: Editura Știința, 1994 [=Coșeriu, 1994].
- COȘERIU, Eugen. *Lecții de lingvistică generală*. Chișinău: Editura ARC, 2000 [=Coșeriu, 2000].
- DASCĂLU, Crișu. *Dialectica limbajului poetic*. Timișoara: Editura Facla, 1986 [=Dascălu, 1986].
- IRIMIA, Dumitru. *Introducere în stilistică*. Iași: Editura Polirom, 1999 [=Irimia, 1999].
- KHOVANSKAIA, Z., DMITRIEVA, L. *Stylistique française*. Москва: Изд-во «Высшая школа», 1991 [=Khovanskaia et alii, 1991].
- MUNTEANU, Ștefan. *Introducere în stilistica operei literare*. Timișoara: Editura de Vest, 1995 [=Munteanu, 1995].
- MINCU, Ștefania, *Nichita Stănescu între poezis și poien*, București; Editura Eminescu, 1991 [=Mincu, 1991].
- PAPU, Edgar. *Dreptul la timp. Considerații pe marginea poeziei lui Nichita Stănescu*, București: Editura Eminescu, 1983 [=Papu, 1983].
- PARPALĂ, Emilia. *Introducere în stilistică*. Ed. a 2-a, revizuită și adăugită. Pitești: Editura Paralela 45, 2005 [=Parpală, 2005].

¹²³Mincu, 1991, p. 31.

¹²⁴*idem*, p. 36.

¹²⁵Drept dovadă a predilecției sale pentru motivul timpului stă volumul intitulat „Dreptul la timp”, în care N. Stănescu, precum apreciază E. Papu, pentru a ajunge să cucerească cunoașterea, a trebuit să obțină „dreptul la timp”. „În cazul de față, precizează criticul, timpul reprezintă însuși elementul constitutiv al ființei, situate în cadrul existenței. Dreptul la timp este dreptul fixării în propria ființă și a dispunerii de toate resursele ei ascensionale. Motivul timpului și al tuturor diviziunilor sale (**secunda**, **ora**, **anii**) care vor figura într-o abundență și plasticitate neîntrecută, exprimă găsirea de sine, urmată de toată aventura elastică a concentrării și expansiunii, a încordării și a vântului, ca ritmuri necesare în dinamica de cucerire a înălțimilor și a zonelor luminoase” [Papu, 1983, p. 66].

¹²⁶Pentru o înțelegere a relațiilor în discuție, vom cita două strofe: „Tu nu ești. Eu nu sunt./Aer și pământ./M-aș înclina, tu te-ai retrage/în beregata unui leu care rage./Ah, ținându-ne de mână, -/suavă și fără de trenă stăpână, /am merge, am pluti și am merge peste această lege.”

¹²⁷Chevalier et alii, 1993, p. 30.

STĂNESCU, Nichita. *Leoaică tânără, iubirea*. Antologie realizată de Dumitru Udrea, București, InterCONTEMPress, 1991 [=Stănescu, 1991].

ZAGAEVSCHI, Lolita. *Funcții metaforice în Luntrea lui Caron de Lucian Blaga*. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2005 [=Zagaevschi, 2005].

ВЫШКИН, Е. Г. *Вариативность в языке и в лингвистической теории* // Вариативность как свойство языковой системы. Ч. I Москва: Изд-во «Наука», 1982 [=Вышкин, 1982].

ГОРБАЧЕВИЧ, К. С. *Вариативность слова и языковая норма*. Москва: Изд-во «Наука», 1978 [=Горбачевич, 1978].

СЛОЖЕНИКИН, Ю. В., *К вопросу о метаязыке теории вариантности* // Филологические науки, 2005, №. 2. С. 50-59 [=Сложеникин, 2005].

PUBLIC SPEAKING CULTURE

Valentina ȘMATOV,

Associate Professor, Ph.D.,

Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova

Mihail RUMLEANSCHI,

Associate Professor, Ph.D.,

Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova

Rezumat

În articol, se analizează din punct de vedere al formei și conținutului discursul scriitorului american W. Faulkner la momentul înmânării lui a Premiului Nobel în domeniul literaturii.

Abstract

The present article analyzes from the viewpoint of content and form W. Faulkner's discourse held at the moment he was being awarded the Nobel Prize in literature.

«Use what language you will, you can never say anything but what you are”
(Emerson).

“The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it”
(Walt Whitman¹²⁸).

Culture dictates its written and unwritten laws and rules to public speaking. It is culture that forms the basis of practices and conventions in public speaking. University and school education which prepares for public life should place public speaking in the foreground in their curriculum.

The number of books devoted to public speaking in American culture is quite striking. They try to embrace the main problems speakers face in preparing speeches: search for materials, speech preparation, and delivery. Some books provide sample students speeches as well as world-famous speeches¹²⁹.

According to Byrns¹³⁰, public speaking may be defined as a type of communication in which a single speaker transfers a message to an audience in a public setting. The main components of a public speaking situation include a speaker, an audience (familiar or unfamiliar), a message (usually prepared in advance), a public setting (definite time and definite place). All those components as well as pragmatic purposes are able to produce a number of factors determining a style and a genre of a public speech.

The world of American public speaking is very wide: from the speeches to inform to the speeches to persuade, there are speeches of introduction, presentation speeches, acceptance speeches, after-dinner speeches, commemorative speeches, inauguration speeches. Different social occasions call for special rhetorical means and structures, so it is but natural that public speeches should form different genres¹³¹.

The speech genres are products of culture which elaborate special forms and delimit form and content of interaction. They become accepted, approved and model human behaviour and turn it into a custom. The speech genres take their origin from pragmatic functions or speech acts which are developed into speeches¹³².

The article focuses on the study of acceptance speeches with the purpose of determining the specific features of Nobel Prize acceptance speeches in Literature as their subdivision. The choice for analysis of this kind of speeches may be accounted for by the fact that this kind of acceptance speeches provides excellent chance for comparison as the main coordinates of the speech situation are quite similar.

The study of Nobel Prize acceptance speeches in Literature presents great interest from the point of view of form and content. They are written by men of letters and therefore they carry the best of the language and the best of culture, the best of acceptance speeches.

¹²⁸Whitman, 1981, p. 139.

¹²⁹Buyse *et alii*, 1987, p. 223; Byrns, 1985, p. 350; Devito, 1966, p. 250; Lucas, 1988, p. 444.

¹³⁰Byrns, 1985, p. 350.

¹³¹Byrns, 1985, p. 350.

¹³²Todorov, 1995, p. 136.

According to Stephen Lucas¹³³ the purpose of the acceptance speech is to “give thanks to the people who give the award and the people who helped to gain it. The three major traits of a good acceptance speech are brevity, humility and graciousness.”

The Nobel Prize acceptance speech by William Faulkner¹³⁴ has been chosen for stylistic analysis as it states the aims and tasks and criteria of good writing and gives the young writers cultural orientation as to what is valued in literary writing.

In fact, in his speech W. Faulkner does not say thank you directly, moreover he denies that the award was given to him as a man (“but to my work”). So he wants to talk only about his work and his duties as a writer to those who undertake such work.

People who helped him to get the award are not mentioned but his address to young men and women “who may one day stand where he is standing” may serve as an indirect gratitude for people. The optimistic tone of address, his desire to help to uplift people may be considered as possible indirect saying thank you.

The speech pronounced in 1950 found its way into many anthologies of American literature due to the fact that it presents a classic Nobel Prize acceptance speech in Literature. The speech carries the views of W. Faulkner on life, literature, young writers and due to its content it is a sort of a literary manifesto. Nobel Prize winners in Literature will read it and make direct and indirect references to it in their speeches. The key cultural concepts outlined by W. Faulkner will travel from speech to speech acquiring social and cultural significance.

The speech states directly and openly the views of W. Faulkner on literature, without the necessity of any inference or decoding on the part of the listener. The speech does not leave room for guesswork or misunderstanding as it states what W. Faulkner thinks about his work, unlike his complicated writing, involving time shifts, memory flashbacks, and changes of points of view.

The address made to young writers strikes by its being direct and outspoken and brief. It is one of rare discourses that clearly states the aims and tasks of a writer. It has been a sort of discovery that there is no accepted definition of Literature and what different cultures include into the concept of Literature may differ from culture to culture. American literature, for example, includes Indian folklore and political speeches of American presidents¹³⁵.

The Nobel Prize acceptance speech by W. Faulkner may give the answer to the question: what is the difference between literary discourse and other types of discourse? According to the speech of W. Faulkner, literary discourse should be devoted to cultural values which serve as themes and ideas of writing and its purpose may influence cultural values and change schemata or renew schemata, expressed in terms of Guy Cook¹³⁶. The author’s message in literary discourse might concern certain cultural values precious to people, raising human interest and uplifting people by optimism. Due to the clear-cut cultural values that a young writer should follow, the speech by Faulkner appears to be both an intellectual and emotional appeal to young writers world-wide.

Among the key cultural concepts mentioned by W. Faulkner in his speech there are about fourteen items that the writer’s work centers around: problems of the spirit, glory of the past, work, love, honor, pity, pride, compassion, sacrifice, man’s immortality, hope, courage, endurance. Though Faulkner speaks as a representative of American culture, the set of values compiled in the speech may be considered to be of more universal character.

From a semantic point of view it is possible to draw connection between: *love* → *pity* → *sacrifice*; *honor* → *pride* → *glory of the past*; *pity* → *compassion*; *hope* → *endurance*; *courage* → *endurance*. There are, in fact, two groups: first, values most associated with sacrifice (*love, pity, compassion*), second, values most associated with endurance (*hope, pride, work, honor, courage, glory, learning*).

¹³³Lucas, 1988, p. 444.

¹³⁴Cowley, 1981, p. 273-287.

¹³⁵Mc Dougal, 1984, p. 975.

¹³⁶Cook, 2000, p. 215.

William Faulkner arranges the outlined values in three polysyndeton chains, the longest of them is a seven-concept chain and he orders concepts in a sort of climax so that the last concept in every chain is really the strongest: *sacrifice, endurance, sacrifice*.

“Love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice,
Compassion and sacrifice and endurance/
Courage and honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice”.

The first chain is introduced by “the old universal truths” and the longest chain given in the concluding passage is completed by one more very important value: “the glory of the past” which in a way summarizes all of them.

It is of interest to note that the second position in the above-mentioned chains is occupied by honor, the fourth one - by pride, the fifth one - by compassion. This special stylistic device - climatic chain arrangement of cultural values and their repetition gives Faulkner a possibility to repeat his key ideas for several times and bring home to the listener their significance.

It is worth mentioning that direct lexical repetition presented in the speech under analysis involves pairs of words: *the human spirit, the agony and sweat, the glory of the past, the end of man, teach himself, the inexhaustible voice, man is immortal, endure and prevail*. The concluding words of the speech “endure and prevail” sound as a motto not only for literary men but for every human being.

Within such a comparatively short speech (22 sentences) W. Faulkner reiterates the ideas not only with the help of direct repetition but also with the help of synonymic paraphrase:

problems of the spirit – problems of the human heart in conflict with itself;
the old verities and truths of the heart – the old universal truths;
learn again – relearn – teach oneself;
I decline to accept – I refuse to accept;
a soul – a spirit;
the poet’s – the writer’s;
props – pillars – pinnacle;
he must learn – he must teach himself;
by lifting his heart – by reminding him of...;
agony and sweat – anguish and travail.

Another frequent kind of repetition favored by W. Faulkner is anadiplosis:

my work – a life’s work;
stand here where I am standing;
worth writing about worth the agony and the sweat.

Repeating the key ideas “man is immortal” and “he will endure and prevail” W. Faulkner strikes an optimistic note which is one of the main tasks of literature, in his opinion. There are numerous cases of repetition of grammatical structure (“not because ... but because”). They help to draw opposition on which the second passage of the speech is built and make the presentation of the ideas even more vivid.

In the speech of W. Faulkner one might distinguish several voices talking: one of the writers, a professional talking voice, stating his purpose in writing – “to create out of the materials of the human spirit something which did not exist before”; one of the writers talking to the young men and women about what makes good writing – “the problems of the human heart in conflict with itself”. This is his professional voice talking about the writer’s duty – “help him endure and prevail”.

There is also a voice carrying a dialogue and debating with others. (“I decline to accept the end of man”, “I refuse to accept this”). And there are several argumentative moves starting with “but” and “because” and the words of opposition (*love – lust, defeats – victories*). The speech resembles a dialogue but not a monologue as if W. Faulkner were having an argument with young writers.

There is also a poetic voice, full of ambiguity, “... that when the last ding – dong of doom clanged and faded from the last worthless rock hanging tideless in the last red and dying even-

ing”, rich in metaphors, metonymy, alliteration, onomatopoeic repetitions. One can also hear the voice of a young writer: “When will I be blown up?” In this way the speech acquires polyphony of voices which make it very impressive.

The above analyzed Nobel Prize acceptance speech by W. Faulkner represents not only a genre of public speaking but also a literary work and a product of human culture.

The ideas expressed in the speech have been reiterated in the acceptance speeches which followed and will follow in the future. The impact of the speech upon the young minds who W. Faulkner addressed has been great and further intertextual analysis may reveal the scope and the resonance of the impact.

Another research direction may be pursued if we try to answer the question how literary works produced by W. Faulkner reflect his literary views on the tasks and duties of a writer proclaimed in his Nobel Prize acceptance speech.

Thus, analysis of public speeches may be able to throw some light on the techniques accepted in public speaking and at the same time on cultural values expressed in them explicitly and implicitly.

References

- BUYSE, William *et alii*. *Creative Speaking*. Illinois, 1987 [=Buyse *et alii*, 1987].
- BYRNS, James H. *Speak for yourself. An Introduction to Public Speaking*. New York, 1985 [=Byrns, 1985].
- COOK, Guy. *Discourse and Literature. The Interplay of Form and Mind*. Oxford University Press, 2000 [=Cook, 2000].
- COWLEY, Malcolm. *Introduction to “Portable Faulkner”*. *American Literary Criticism*, 1981 [=Cowley, 1981].
- DEVITO, J. *Essentials of Human Communication*. Harper Collins, 1966 [=Devito, 1966].
- LUCAS, Stephen. *The Art of Public Speaking*. Boston, 1988 [=Lucas, 1988].
- MC DOUGAL, L. *Literature*. Illinois, 1984 [=Mc Dougal, 1984].
- TODOROV, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995 [=Todorov, 1995].
- WHITMAN, Walt. *Preface to “Leaves of Grass”*. *American Literary Criticism*, 1981 [=Whitman, 1981].

PARTICULARITĂȚI LEXICO-SEMANTICE ALE UNITĂȚILOR INDIVIDUALIZATOARE
ÎN TEXTELE BIBLICE ÎN VARIANTELE EBRAICĂ (ARAMAICĂ),
FRANCEZĂ ȘI ROMÂNĂ

Angela COȘCIUG,

doctor în filologie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți, Republica Moldova

Rezumat

O problemă de importanță majoră ce se impune astăzi cu referire la textele biblice, este cea a unităților individualizatoare. În articol, propunem o abordare proprie a particularităților lexico-semantice ale acestor unități, axând cercetarea pe textele biblice în variantele ebraică (aramaică), franceză și română.

Abstract

The problem of the Bible proper names/proper “units” is a very important problem. In this article we propose an original study of the lexical and semantic peculiarities of these units in Hebrew (Aramaic), French and Rumanian versions of the Bible.

1. Considerații generale asupra unităților individualizatoare din limbile în uz actual

Într-un studiu semantic contemporan, unitățile unei limbi se împart tradițional de cercetători în autosemantice și sinsemantice. Astfel, „unitățile autosemantice”, susține lingvista rusă I. Ufimțeva, „pot fi caracterizatoare sau individualizatoare. Cele caracterizatoare formează, în orice limbă, clasa cea mai numeroasă”¹³⁷. În viziunea cercetătoarei, unitățile caracterizatoare au, concomitent, două funcțiuni: una semnificativă, deoarece semnifică ceva, adică sunt corelate cu noțiuni, și una nominativă, deoarece diferențiază clasele de obiecte, fenomene și procese. Pentru I. Ufimțeva, sunt caracterizatoare substantivele, adjectivele și adverbele. Unitățile individualizatoare sunt calificate de lingvistă drept unități periferice ale sistemului limbii, deoarece sunt mai puțin numeroase.

După S. Ullman și J. Lyons, unitățile individualizatoare ocupă locul periferic în sistemul lexical al unei limbi, deoarece ele nu denumesc, de regulă, o clasă de obiecte, ci sunt doar „semne de recunoaștere”¹³⁸, adică „au doar referință”¹³⁹. În mod indirect, acești savanți aderă la postulatul-cheie al semanticii clasice cu referire la aceste unități, formulat încă de F. de Saussure care concepea aceste unități drept unele ce nu au sens în limbă.

În opinia lui L. Bulahovschi, „identificarea unei unități a limbii drept caracterizatoare sau individualizatoare e posibilă doar din perspectivă sincronică, deoarece unitățile limbii au proprietatea de a-și schimba statutul. Astfel, majoritatea unităților individualizatoare au provenit de la unități caracterizatoare”¹⁴⁰. Totodată, „o parte considerabilă de unități caracterizatoare de tipul *galifé*, *hercule*, *adonis* etc.” s-au format prin „lexicalizare” (sau ontonomasie), adică prin transpunerea unităților individualizatoare în caracterizatoare”¹⁴¹:

«Au bout d’un long silence, Ripert produisit une toux grêle, puis se pencha prudemment par-dessus le comptoir, lorgnant vers une porte entrouverte à son extrémité en prenant soin de ne pas croiser le regard de l’*hercule*» (J. Echenoz, *Chéroké*, p. 49).

Afirmațiile de mai sus, controversate în multe privințe, dar care transpun pozițiile-cheie ale semanticii clasice cu referire la unitățile individualizatoare, ne-au atenționat asupra unei serii de probleme și ne-au făcut să ne punem, în același timp, unele întrebări, și anume: Dacă unitățile individualizatoare sunt numeric inferioare unităților caracterizatoare în toate limbile, în pofida faptului că majoritatea unităților individualizatoare provin de la cele caracterizatoare, prin ce se explică această diferență cantitativă? Oare trecerea unităților caracterizatoare în individualizatoare presupune, în mod obligatoriu, o desemantizare totală, în sensul că unitățile individualizatoare sunt asemantice, fiind doar niște semne de recunoaștere (după cum susțin S. Ullman și J. Lyons), dar, în același timp, și raportate la unitățile autosemantice ale limbii? Oare

¹³⁷Ufimțeva, 1977, p. 66.

¹³⁸Ullman, 1959, p. 73.

¹³⁹Lyons, 1978, p. 34.

¹⁴⁰Bulahovschi, 1954, p. 102-103.

¹⁴¹Galperin, 1971, p. 161.

o unitate cu funcția de semn de recunoaștere nu este corelată, într-o măsură mai mare sau mai mică, cu o formă oarecare de sens? Dacă nu, atunci cum se face recunoașterea în cauză? Oare unitățile individualizatoare provin doar de la cele caracterizatoare? Oare statutul lor este identic la nivel de schemă, normă și uz? Oare o unitate individualizatoare nu poate fi aplicată atât unui obiect luat aparte, cât și unei clase de obiecte? Oare perspectiva diacronică de cercetare a unei unități individualizatoare este de neglijat, de frica unei confuzii de statut al acestei unități?

În continuare, vom încerca să prezentăm o reflecție succintă asupra problemelor enumerate mai sus, reflecție ce va fi pusă mai târziu și la baza cercetării unităților individualizatoare biblice. Înainte de aceasta însă, ținem să precizăm că abordarea unităților individualizatoare ni se pare mai profundă de pe pozițiile semanticii interpretative, dezvoltată, mai cu seamă, în lucrările lui Fr. Rastier¹⁴², ca o continuare a lucrărilor lui A.-J. Greimas și B. Pottier, și care ne va permite să operăm cu două noțiuni: cea de *semnificație* și cea de *sens* cu referire la unitățile individualizatoare. Cercetarea va fi axată, prin urmare, pe schemă, normă și uz, deoarece, după cum susține, pe bună dreptate, L. Hébert, „conținutul unei unități depinde, în final, atât de componenta inerentă, cât și de cea aferentă”¹⁴³.

O investigare de ordin semantic se face, tradițional, în baza noțiunilor de *semem*, *alosem* și *sem* și ia în vizor două domenii: cel lexical și cel gramatical. Acestea se îmbină unul cu altul și formează latura conținutală a unei unități care nu ar fi structura ei.

Din perspectivă expresivă, unitățile individualizatoare din majoritatea limbilor sunt gloseme:

- *simple*:

Ana, Andrei, Pierre, Paris, Washington, Philips, Renault etc.;

- *complexe*:

Pierrette, Anișoara, Măriuca, Sorbonnagre, Rosita, Juanito etc.;

- sau *compuse*:

Jean-Pierre, Anne-Marie, Clermont-Ferrant, New-York, Mercedes-Benz etc.;

sau *sintagmeme*:

Statele Unite ale Americii, Organisation des Nations Unies etc.

În vorbire, aceste unități corelează cu *aloglosul*, *alosintagma*, *cuvântul* și *îmbinarea de cuvinte*.

Considerăm că metodologia de cercetare semantică a unităților individualizatoare cu forma glosemelor trebuie să difere radical de cea de cercetare semantică a unităților individualizatoare cu forma sintagmemelor, din simplul motiv că, în ultimele, spre deosebire de primele, predomină deja relația exprimată.

Unități individualizatoare sunt antroponimele, toponimele, astronimele, numele de întreprinderi economice, asociații, mijloace de transport etc.

Unitățile individualizatoare din limbile în uz actual cu forma glosemelor pot fi împărțite în trei clase, ținând cont de tipul nominării efectuate de ele:

- 1) unități individualizatoare *ocasionale* sau *potențiale* de tipul *Jxpty*;
- 2) unități individualizatoare *specializate*;
- 3) și unități individualizatoare *de notorietate*.

Unitățile individualizatoare *ocasionale* sau *potențiale* sunt unități create de un scriitor „pentru o singură întrebare”. E clar că aceste unități sunt lipsite de conținut inerent, deoarece încă nu sunt introduse în limbă.

Unitățile individualizatoare *specializate* de tipul *Guy* sau *Maria* au doar conținut inerent macrogeneric: /omenesc/ și /sex masculin/ pentru *Guy*, /omenesc/ și /sex feminin/ pentru *Maria*.

¹⁴²Rastier, 1987, 1989.

¹⁴³Hébert, 1996, p. 43.

Unitățile individualizatoare *de notorietate* (*Achille*, de exemplu) au patru tipuri de conținut inerent: 1) macrogeneric: /omenesc/ și /sex masculin/; 2) mesogeneric: /mitologie/; 3) microgeneric: /erou grec/ și 4) specific: /cel mai viteaz/.

În context, grație actualizării, toate cele trei tipuri de unități individualizatoare pot avea cele patru tipuri de conținut: specific, micro-, meso- și macrogeneric.

Unitățile individualizatoare cu forma sintagmemelor se prezintă ca unitățile de notorietate, prin urmare, la nivelurile inerent și aferent, au patru tipuri de conținut: specific, micro-, meso- și macrogeneric. De exemplu, unitatea „Organizația Națiunilor Unite” are patru tipuri de conținut inerent: 1) macrogeneric: /omenesc/ și /sex feminin/; 2) mesogeneric: /politologie/; 3) microgeneric: /structură internațională/ și 4) specific: /cea mai importantă/.

Reiese că, în limbajele contemporane, unitățile individualizatoare au conținut inerent lexical sau gramatical, în afară de acelea ce încă nu sunt recunoscute drept unități ale limbii.

Acum vom face o scurtă analiză a referinței unităților individualizatoare. Unitățile individualizatoare cu forma glosemelor, grupate în trei clase, prezintă un tablou diferit din perspectiva referinței. Astfel, unitățile individualizatoare ocazionale, de tipul *Jxpty*, unități aferente, create de un scriitor, au referință, denotat la nivel de vorbire. Unitățile individualizatoare specializate au referent, deci pot fi aplicate unei clase de obiecte. Avem, astfel, mai mulți *Guy*, mai multe *Marie* etc. Unitățile individualizatoare de notorietate pot avea denotat (în cazul unităților *Hitler*, *Paris*, *Italia* etc.) sau referent (în cazul unităților *Cordoba* (din Spania sau din Mexic), *Santiago* (din Chile sau Cuba) etc.). Unitățile individualizatoare cu forma sintagmemelor au denotat, deoarece sunt „unități unice”: *Organizația Națiunilor Unite*, *Statele Unite ale Americii* etc. Tocmai faptul că, la un moment dat, o unitate caracterizatoare a unei clase de obiecte a început să fie întrebuițată ca semn de recunoaștere a unui obiect luat aparte, și nu la denumirea unei clase de obiecte ca mai înainte, a dus parțial la apariția unităților individualizatoare. În acest caz, fosta unitate caracterizatoare își pierde treptat și nu brusc toate semele, în afară de cele macrogenerice, ce permit să se facă recunoașterea. Faptul acesta nu exclude însă și factorul creativ în unitățile individualizatoare, adică crearea acestor unități din nimic (de exemplu, numele *Paquita* ca diminutiv al numelui *Francisca*) sau prin afixare (*Paulito* de la *Paulo*), compunere (*Jean-Michel*, *Ana-Maria*, *Juan-Carlos* etc.), siglare (*S.U.A.* de la *Statele Unite ale Americii*) sau alte procedee.

Unul dintre textele pe care ar putea fi fundată cu succes cercetarea unităților individualizatoare din perspectivă sincronică, dar, mai cu seamă, diacronică, este, după părerea noastră, cel biblic, deoarece în el, unitățile în cauză au motivare și sens deplin:

„Și a pus Adam femeii sale numele *Eva*, adică *viață* (în ebraică – A.C.), pentru că ea era să fie mama tuturor celor vii” (Facerea, 3: 20).

„Zisu-i-a Acela: "De acum nu-ți va mai fi numele Iacov, ci *Israel* te vei numi, că te-ai luptat cu Dumnezeu și cu oamenii și ai ieșit *biruitor* (în ebraică și aramaică, Israel înseamnă biruitor – A.C.)!" (Geneza, 32: 28).

„Și a pus Iacov locului aceluia numele *Peniel*, adică *fața lui Dumnezeu*, căci și-a zis: "Am văzut pe Dumnezeu în față și mântuit a fost sufletul meu!" (Geneza, 32: 30).

Acest fapt ne face să evidențiem laturile lexicală și gramaticală ale unităților individualizatoare biblice drept domenii de cercetare prioritară. Și deoarece Sfânta Scriptură este cartea cea mai tradusă, ne propunem să studiem aceste aspecte ale unităților individualizatoare biblice în comparație, în variantele ebraică (aramaică), franceză și română.

2. Particularități lexico-semantice ale unităților individualizatoare în textele biblice în variantele ebraică (aramaică), franceză și română

Unitățile individualizatoare din textele biblice în variantă ebraică (aramaică) sunt (1) *teonime*, (2) *nume de înger*, (3) *numele lui Cristos*, (4) *antroponime* și (5) *toponime*.

(1) Cel mai des, numele divinității ebraice (aramaice) supreme este redat prin tetragraful יהוה care, de cele mai dese ori, se traduce *este*¹⁴⁴. Această unitate se scrie cu literele *Yod-Heh-Vav-Heh*

¹⁴⁴Withycombe, 1977, p. 114.

ale alfabetului ebraic. Evreii își mai numeau divinitatea supremă și אֱלֹהֵינוּ [a-do-na-‘i¹⁴⁵], adică „Domnul Meu”. În Sfânta Scriptură, se mai întâlnește și numele אֱלֹהֵי [e-hi-‘eh], considerat astăzi de savanți drept o formă calchiată a lui יהוה [je-ho-vah]. Această unitate se întâlnește în fraza אֱלֹהֵי אֲשֶׁר אֱדַבְרָה [‘e-hjeh-a-‘zer-‘e-hjeh] (Exodul 3: 14), adică “Voi fi, deoarece Voi fi” sau “Sunt Cine Sunt” etc. O altă unitate lexicală, întrebuințată în Biblie pentru a denumi divinitatea supremă a evreilor, este אֱלֹהִים [e-lo-him] – “cel în care își găsește refugiu cel înspăimântat”. Unii cercetători afirmă că numele în cauză nu este de origine evreiască sau aramaică, ci a fost preluat de evrei de la popoarele învecinate. Un alt nume des întâlnit în Biblie alături de numele יהוה și אֱלֹהִים este מְלִיךָ [e-lj-on], tradus ca “Domnul cel mai mare”. Și numele שַׁדְיָא [sha-daj] apare în Sfânta Scriptură cu referire la divinitatea supremă. El este tradus, de cele mai dese ori, ca “distrugător”. Numele שְׁלוֹמִי [sha-lom] care înseamnă “pace”, este întrebuințat cu referire la divinitatea supremă doar în textul “Judecătorii”:

“...numele Domnului este pace” (Judecătorii 6: 24).

(2) În Biblie, întâlnim doar numele a doi arhangheli: Gavriil și Mihail (vezi Geneza 32: 29 și Judecătorii 13: 17, 18).

(3) După cum o demonstrează mai multe cercetări în domeniu, numele lui Hristos ar fi atât de origine ebraică, cât și greacă. Numele divinității supreme a evreilor fiind abreviat, de cele mai dese ori, la y¹⁴⁶, acesta din urmă ar fi fost combinat cu unitatea *shua* (a salva) pentru a forma elementul *ye-shu-a* sau *jo-shu-a* (salvare). Mai târziu, acest nume apare în greacă, după cum o demonstrează mai multe surse, sub formele de *Josus* și *Jesus*, ultimul nume fiind apoi împrumutat și de alte limbi pentru a-l denumi pe fiul divinității supreme. Astfel, acest nume se întâlnește sub formă neschimbată în franceză (*Jésus*) și sub o formă parțial schimbată în română - *Iisus*. În greacă, de rând cu numele *Josus* și *Jesus*, se întâlnește și numele *Kristos* - o traducere adaptată regulilor limbii grecești a numelui ebraic *ma-shiach* (*mesia*), adică *un oarecare*. Acest nume a fost, mai târziu, combinat cu numele *Jesus* pentru a-l denumi pe *Mesia*. Astfel, apare numele compus *Jesus Kristus* (adaptat, în franceză, la *Jésus Christ*, iar, în română, la *Iisus Hristos*).

(4) După cum o demonstrează Biblia în ebraică/aramaică, antroponimele în aceste limbi derivă de la nume comune. Astfel, *Saul* (acesta este numele primului rege al Israelului), se traduce ca “cel ce caută”; *Isaac* – “ca cel ce râde” etc. În acest caz, se întrebuințează chiar o serie de unități cu valoare de prefix sau sufix ce servesc la crearea elementelor noi: *ab* (*tată*)-, *ah* (*frate*)-, *am* (*popor*)-, *bath* (*fiică*)-, *ben* (*fiu*)- etc.: *Abida* (*Tata mă cunoaște*), *Abiya* (*tatăl meu este Yah*), *Ammihoud* (*poporul meu este demn*), *Bath-Sheba* (*fiica născută în ziua a șaptea*), *Ben-Hanan* (*fiul celui ce are milă*); - *melek* (*rege*), -*baal* (*stăpân*): *Abimelek* (*tatăl este rege*) etc.

(5) În ebraică/aramaică, toponimele se formează de la diferite nume comune, legate de anumite evenimente din viața evreilor, sau de la numele unor persoane oarecare. Astfel, Cain construiește un oraș și-i dă numele fiului său Henok.

Și în varianta franceză a Bibliei, întâlnim unități individualizatoare de tipul teonimelor, numelui fiului divinității supreme, numelor de îngeri, antroponimelor și toponimelor. Acestea cunosc două ipostaze după tipul denumirii: mai întâi, cea de unitate individualizatoare ocazională, creată de o persoană sau ființă concretă, apoi cea de unitate individualizatoare de notorietate:

„Adam connut encore sa femme: elle enfanta un fils, et l'appela du nom de *Seth* (=remplacé), car, dit-elle, Dieu m'a donné un autre fils à la place d'Abel, que Caïn a tué» (Genèse, 4: 25).

Cu alte cuvinte, e vorba de canonizarea unităților. Lucrul acesta se explică prin faptul că numele propriu biblic este întotdeauna o unitate creată condiționat, în circumstanțe aparte, adică o unitate de vorbire, care devine treptat unitate de notorietate și datorită acestui fapt și unitate de limbă. E știut faptul că dacă unitatea individualizatoare este una creată doar pentru o

¹⁴⁵Aici și în alineatele ce urmează, dăm în transcriere universală cursivă unitățile limbii ebraice (aramaice) pentru a ușura înțelegerea textului.

¹⁴⁶*ibidem*.

întrebuințare, ea își păstrează motivarea. În aceasta și constă specificul numelor proprii în Biblie.

În Biblia în variantă română, numele propriu corelează cu un nume comun, scris în majuscule, nume cu raportare la teonim, ce poate fi conceput drept o *formulă alocutivă ceremonială*:

„... eu voi trebui să mă ascund de *Fața Ta*” (Geneza 4: 14).

Această unitate „fabricată” de context pe loc dintr-un nume comun, are motivare și denotat, sensuri depline lexical și gramatical. Tot de acest tip este și unitatea *Duhul* în exemplul ce urmează:

„... și *Duhul* lui Dumnezeu se mișca pe deasupra apelor” (Geneza 1: 2).

În afară de aceasta, în Biblia în variantă română, sunt și pronume și adjective determinative, scrise cu majusculă, cu raportare la teonim:

„Dumnezeu a binecuvântat ziua a șaptea și a sfințit-o, pentru că în ziua aceasta *S'a* odihnit de toată lucrarea *Lui...*” (Geneza 2: 3).

„... și *Eu Îmi* voi aduce aminte de legământul dintre *Mine* și voi ...” (Geneza 9: 15).

„Apoi Dumnezeu a zis: Să facem om după chipul *Nostru*, după asemănarea *Noastră*” (Geneza 1: 26).

Aceste unități au și ele o natură ceremonială specifică, în acord cu cea a elementelor la care acestea se raportează sau fac referință.

În concluzie, putem afirma că abordarea unităților individualizatoare printr-o tipologie triadică (mai precis ca unități *ocasionale, specializate sau de notorietate*) este foarte binevenită într-o cercetare de ordin contextual a acestor elemente. Unitățile individualizatoare biblice sunt diferite în diferite variante de limbă ale Bibliei. Cele mai interesante sunt cele din textele biblice în limba română, în care găsim unități individualizatoare propriu-zise și unități caracterizatoare, scrise cu majuscule (nume comune, adjective și pronume determinative). Aceasta ne și permite să conchidem că frontiera dintre unitățile individualizatoare și cele caracterizatoare încă nu a fost trasată pe deplin, ceea ce deschide noi perspective de cercetare a elementelor date.

Referințe bibliografice

GALPERIN, L. *Stylistics*. Moscow: Nauka, 1971 [=Galperin, 1971].

HEBERT, L. *Fondements théoriques de la sémantique du nom propre* // LENARD, M., NARDOUT-LAFARGE, E. *Le texte et le nom*. Montréal: XYZ, 1996. P. 41-53 [=Hébert, 1996].

LYONS, J. *Éléments de sémantique*. Paris: Larousse, 1978 [=Lyons, 1978].

RASTIER, Fr. *Sémantique interprétative*. Paris: Presses universitaires de France, 1987 [=Rastier, 1987].

RASTIER, Fr. *Sens et textualité*. Paris: Hachette, 1989 [=Rastier, 1989].

ULLMAN, S. *The Principles of Semantics*. Glasgow: Flank, 1959 [=Ullman, 1959].

WITHYCOMBE, E. G. *The Oxford Dictionary of English Christian Names*. 3^d ed. New York: Clarendon, 1977 [=Withycombe, 1977].

БУЛАХОВСКИЙ, Л. *Введение в языкознание*. Москва: Учпедгиз, 1954 [=Булаховский, 1954].

УФИМЦЕВА, И. *Лексическая номинация. Первичная нейтральная // Языковая номинация*. Москва: Наука, 1977. С. 1-67 [=Уфимцева, 1977].

Texte de referință

ECHENOZ, J. *Chéroké*. Paris: Editions de Minuit, 1983 [=Echenoz, 1983].

Biblia Hebraica Stuttgartensia. Stuttgart: Floch, 2001 [=Biblia Hebraica..., 2001].

SECOND, L. *La Sainte Bible*. London: Trinitarian Bible Society, 1989 [=Second, 1989].

Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament cu trimiteri. Minsk: PICORP, 1995 [=Biblia sau Sfânta..., 1995].

UTILITARISM ȘI PROPAGANDĂ – TOREUTICA ROMANĂ ANTICĂ

Ioana-Iulia OLARU,

lector universitar, doctorandă,

Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România

Rezumat

O artă îndrăgită de romani este cea a prelucrării metalelor (vase, arme, aplice, articole de toaletă etc.), foarte multe produse, în metale prețioase sau nu, fiind găsite în diferite tezaururi care au ajuns până la noi pe tot teritoriul fostului Imperiului Roman. În perioada antică, tehnicile erau la fel de multe și diverse ca și forma și decorul acestor artefacte.

Lucrarea prezintă parcursul istoric antic al principalelor exemple de artă toreutică, din perioada Republicii și până la începutul creștinismului, cu transformările înregistrate, mai ales, în ceea ce privește mesajul propagandistic, obligatoriu pentru artiștii (artizanii) care deserveau puterea.

Abstract

A popular art of the Romans was metalworking (vessels, weapons, appliques, objects for personal hygiene), many products were made from precious metals or not, being found in different thesauri that have come down to us throughout the former Roman Empire. In ancient times, the techniques were as numerous and varied regarding the form and ornaments of these artifacts.

The present paper focuses on the historical ancient stages of the main examples of toreutic art, between the period of the Republic and early Christianity, underlining the changes made regarding propaganda message, which was compulsory for artists (craftsmen) serving power.

Una dintre cele mai îndrăgite arte pentru acest popor de soldați, toreutica romană – prelucrarea și cizelarea metalelor pentru a se obține diferite obiecte – a conservat tradițiile antice până târziu, pe la mijlocul sec. al VII-lea după Hristos. Datorită utilitarismului ei, arta toreuticii și-a găsit o largă aplicare în viața romanilor care foloseau metale ca aurul, argintul și bronzul, sculptate în relief, pentru a produce obiecte felurite – vase, aplice, arme¹⁴⁷, cuirase, harnașamente, sisteme de iluminat (de exemplu, un candelabru din bronz cu patru lămpi, găsit la Pompeii și expus astăzi în muzeul din Napoli, este decorat pe pedestal cu o statueta a lui Bachus pe o panteră¹⁴⁸), chei cu floarea ajurată, ciocănele pentru case cu capul Meduzei etc. Există și ornamentică vegetală, cu vrejuri sinuoase, ori decoruri cu „scene de gen” – acvatice, bahice, vânătoare, scene de sacrificiu –, dar tematica mitologică sau istorică este foarte importantă în ceea ce privește rolul propagandistic pe care îl îndeplinesc aceste obiecte, între care vesela ocupă un loc de frunte. Vasele au un stil influențat de cel etrusc și de cel elenistic, cu o accentuare a policromiei. Tehnica folosită este, în mod obișnuit, *au repousse* – ciocănirea foii pe o suprafață moale – din smoală, pe atunci¹⁴⁹ – cu varianta lui, ștanțarea –, dar și tehnica, inferioară calitativ, a turnării. Desigur, au ajuns până la noi, în special, piesele din argint și bronz, foarte puține din aur, cunoștințele noastre despre acestea din urmă provenind, mai ales, din referirile din texte¹⁵⁰.

Pentru sec. I după Hristos, ilustrative sunt tezaururile de la Pompeii, Boscoreale și Hildesheim¹⁵¹. Tezaurul din „Casa lui Menandru”, (Pompeii, perioada antonină) este reprezentat de o serie de obiecte, printre care o oglindă cu bustul zeiței Diana în relief pe spate,

¹⁴⁷Căști cu față umană pe partea basculantă sau căști de gladiator cu relief înalt, reprezentând asediul Troiei sau apoteoza Romei, primind tributul provinciilor, ori teaca „sabiei lui Titus”, cu relieful în bronz aurit. Cf. Morant, 1970, p. 234.

¹⁴⁸*ibidem*.

¹⁴⁹Gramatopol, 1991, p. 143.

¹⁵⁰În ceea ce privește aurul, cunoaștem, mai ales, obiectele – discuri, cădelnițe, potire, lămpi – donate de către papi sau împărați bisericilor, enumerate în listele „Liber pontificalis”, dintre care cele mai multe au fost dăruite de Constantin cel Mare (306-337), dar și de Theodosie II (408-450), și Pulcheria, care au donat o cruce din aur la Ierusalim și un altar din aur la Hagia Sophia, sau de Justin I (518-527), care a trimis la Roma o carte de aur de 15 livre – toate aceste obiecte împodobite cu pietre prețioase; de asemenea, sunt consemnate și obiecte care nu au fost destinate Bisericii – un serviciu de masă din aur trimis de Anastasios I (491-518) regelui sasanid Kavadh I (488-496, 489-531). Obiectele în aur din „Liber pontificalis” sunt de 10 ori mai puține decât cele din argint. Cf. Marlia Mundell Mango, *apud* Turner, 1996, p. 654, s.v. Early Christian and Byzantine art, VII, 7(i): Gold and silver.

¹⁵¹Gramatopol, 1991, p. 341.

un platou din argint, monede din argint masiv¹⁵², precum și două vase de băut cu reprezentări ale unor munci ale lui Hercule¹⁵³. Tezaurul de la Boscoreale, cu 109 piese de toreutică în argint, conține, pe lângă câteva bijuterii, 3 oglinzi cu decorații foarte potrivite universului feminin¹⁵⁴. Restul tezaurului de la poalele Vezuviului este veselă de o mare varietate formală (de la cupă și skyphos la modiolus), dar, mai ales, tematică. Se găsesc vase de tipul „bibeloului”, fără funcție practică, cu busturi într-un relief foarte pronunțat, precum interesanta – prin simbolismul complex al personajului feminin¹⁵⁵ – „Cupă a Africii”. De asemenea, frapantă este hora scheletelor înțelepților și poezilor Eladei de pe două modioluri (pahare). Compoziția în formă de horă, foarte adaptată tipului de suport cilindric, face ca subiectul să nu poată fi perceput integral la o singură privire, astfel încât paharul trebuie „folosit” – la banchete! – și studiat pe îndelete. Dar și în ceea ce privește mesajul, pentru că aici anumite inscripții precizează numele filosofilor și sentințele spuse de aceștia și, cum toate vasele din acest tezaur sunt în perechi care se completează ca decor, totul era, așadar, „regizat” pentru a asigura succesul acestor petreceri, cărora aceste vase, de fapt, serveau¹⁵⁶. Întâlnim și „naturi moarte” – neașteptat decor al unor vase din metal – care evidențiază din plin talentul artizanului în ingenioasa compunere a coșului cu creveți, a iepurilor, a purcelului, a uneltelor etc.; de altfel, nu ar trebui să ne surprindă abordarea naturii statice, cunoscut fiind nivelul înalt calitativ la care ajunsese pictura pompeiană a timpului. Dar cele mai speciale, în privința tematicii – evident propagandistice –, sunt însă cele două cupe de 10 cm înălțime și 12 cm în diametru¹⁵⁷, cu motive decorative, istorice, lucrate în vremea lui Tiberius. Aici, nu mai este vorba doar despre munca orfevrului, ci de influențe ale marilor reliefuri imperiale. Prima cupă ilustrează „Clementa” lui Augustus, unde împăratul, ca în scenele „Închinării Magilor” de mai târziu, primește predarea barbarilor, manifestându-și, binevoitor, cea mai importantă virtute a sa; pe cealaltă parte a vasului, stăpân al Universului, cu globul în mână, el este dătător de pace sau război, tronând pe un scaun *curulle*, propriu doar magistraților, într-o atitudine din nou tipică pentru scenele ulterioare, cu Hristos înălțat deasupra celorlalți, redat frontal¹⁵⁸; a doua cupă înfățișează o scenă de sacrificiu a lui Tiberius, dar și triumful acestui împărat, mare iubitor al virtuților augustane; el însă a substituit *virtus* cu *moderatio* – ilustrată, în această scenă, prin prezența, în spatele carului triumfal imperial, al celui *servus publicus*, care, în vechime, amintea împăraților, în tot timpul celebrării triumfului, că trebuie să rămână oameni, și care, aici, îi ține lui Tiberius o coroană deasupra capului¹⁵⁹.

Din secolul al II-lea după Hristos, ne-au parvenit puține artefacte, argintul a fost, în general, topit în această perioadă de pace, iar vasele din metal au cedat locul celor din sticlă¹⁶⁰. De menționat armura *au repousse* în tablă de aur a lui Marcus Aurelius, în care este evident și bine realizat artistic portretul împăratului¹⁶¹.

În secolul al III-lea după Hristos, se modifică forma vaselor și decorația, se răspândesc alte tehnici față de perioada anterioară. Volumul mic face ca decorația să ocupe spații restrânse la o friză vegetală sau animalieră, în altorelief, uneori aceasta este strict geometrică. Pe tăvi, figurația este aplatizată și redusă la un medalion central, ca în vasul din tezaurul de la

¹⁵²Morant, 1970, p. 231.

¹⁵³Îmblânzirea cailor lui Diomedes și furtul merelor din Grădina Hesperidelor. Cf. Gowing, 1995, p. 189.

¹⁵⁴ una cu Dionysos, zeu al extazului; una cu episodul plin de pasiune dintre Leda și lebăda în care se transformase Jupiter și una care, foarte ingenios, prin atributele lui Hercule de pe mâner (măciuca și pielea de leu), o evocă pe Omphale, seducătoarea eroului, simbol al frumuseții irezistibile. Cf. François Baratte, apud *Les Annales ...*, 1991, p. 113-116.

¹⁵⁵Probabil Cleopatra sau fiica ei, Cleopatra-Selene, personificând poate Egiptul, cu un corn al abundenței pe care se află o semilună, decorat cu reliefuri, un leu culcat pe umăru-i drept, și cu atribute divine în jur – un arc și o tolbă, o măciucă, un delfin, un caduceu, o sabie, o liră [*ibidem*, p. 116].

¹⁵⁶*ibidem*, p. 123.

¹⁵⁷*ibidem*, p. 129.

¹⁵⁸Châtelet *et alii*, 2006, p. 276.

¹⁵⁹Hannestad, 1989, p. 187.

¹⁶⁰Gramatopol, 1991, p. 342.

¹⁶¹Morant, 1970, p. 232.

Berthouville¹⁶². Repetiția monotonă a aceluiași motive este în contrast cu tehnica ce cunoaște procedee diverse: se întâlnește și repusajul, dar, mai ales, turnarea; de asemenea, și sculptarea reliefului în grosimea metalului¹⁶³, tehnica *niello* – încrustare cu email negru –, aurirea decorației prin amalgamarea cu mercurul care se evaporă; uneori se imită tehnica sticlăriei, iar sudarea prin lipire tare devine inobservabilă; de asemenea, apare deja suflarea sticlei în cadre din argint, din acest secol datând doar un singur exemplar de acest fel, cu sticlă albastră, la British Museum¹⁶⁴. În ceea ce privește forma, apar tăvi ovale și circulare, căni alungite, cupe mici cu picior scund sau doar cu inel de bază, dar și o unică și interesantă cutie din argint, descoperită la Mithraeum-ul de la Wallbrook, acoperită în întregime (corpul și capacul) cu o decorație în altorelief, cu forme aparent nefinisate, deși este lucrată cu multă măiestrie¹⁶⁵.

Au ajuns până la noi numeroase piese din secolele IV–V după Hristos, al căror număr mare este explicat prin proveniența lor nu doar din tezaure îngropate, ci și din tezaure bisericești, iar mărimea obiectelor dovedește avuția proprietarilor peste tot în Imperiu. Farfuriile și platururile, datorite ca recompensă imperială, erau decorate cu imaginea sau cu numele împăratului. Despre toate acestea mărturisesc farfuriile găsite la Nis, care serveau pentru omagierea lui Licinius; cele din tezaurul de la München, care serveau pentru omagierea lui Licinius I, fiul lui Licinius; cele pentru omagierea lui Crispus și Constantin II; farfuria lui Constantius II; platoul lui Valentinian și cel al lui Theodosie I. Mari tezaure din această perioadă sunt cele de la Esquilin, de la Cartagina, de lângă Latakiya, Siria, tezaururile Kaiseraugst, Mildenhall și Sevso¹⁶⁶. Tehnicile de prelucrare a metalului sunt felurite în aceste obiecte – *au repousse*, turnare, aurire, încrustare, scobire, ajurare etc.¹⁶⁷. În general, tehnica de prelucrare a metalului se reducea, la acea epocă, la pilirea suprafeței, apoi la răzuirea ei. Multe dintre formele pe care le iau obiectele din metal sunt însă noi în acest caz: bol cu capac, truse cosmetice, farfuria pătrată cu adâncitura rotundă, căni cu toarte îndoite în unghi, iar creștinismul impune forma relicvariului¹⁶⁸. Decorația variază de la umplerea în întregime a suprafețelor, ca în cazul cutiei de toaletă din tezaurul de pe Esquilin, la frize figurative sau doar geometrice pe marginile vaselor, de exemplu, ca în cazul platoului lui Ahile de la Kaiseraugst cu suprafața totală de 53 cm¹⁶⁹, pentru a ajunge chiar la suprafețele complet libere, ca pe bolul de la Cartagina¹⁷⁰. În cazul vaselor oficiale, imperiale, decorația era impusă de evenimentul căruia îi era destinat. Astfel, „Cobridge lanx” este o tavă, făcută în cinstea vizitei la Delos a împăratului Iulian Apostatul, în 363 după Hristos¹⁷¹. Aceasta este de formă rectangulară și ornamentată cu zeități în frunte cu Apollo, decorul recurgând la modelele Antichității, în locul sfinților fiind acum – în această scurtă epocă de încercare a reînvierii păgânismului – venerați eroii, în mod explicit, în operele de artă, de exemplu, în amintita tavă octogonală de la Kaiseraugst, din timpul aceluiași împărat, cu scena centrală: Ahile deghizat printre fiicele lui Lycomedes, precum și scene din tinerețea lui, pe bordură¹⁷². Tot din tezaurul de la Kaiseraugst, din care au ajuns până la noi 60 de piese din argint, provine și platoul lui Ariane, dreptunghiular, cu o emblemă centrală cu Ariane între Dionysos și Silene. Dionysos apare și pe „Marele Platou al lui Oceanus” (care are 60 cm în diametru) din tezaurul de la Mildenhall¹⁷³, reprezentat împreună cu satiri, cu menade, cu Pan și cu Hercule, dansând în jurul unui registru interior cu nereide și tritoni; în centru însă, este frumoasa mască a zeului care dă numele platoului, flancat de 4 delfini¹⁷⁴. Există, de asemenea, teme de gen – de

¹⁶²Gramatopol, 1991, p. 344.

¹⁶³*ibidem*, p. 345.

¹⁶⁴*ibidem*, p. 346.

¹⁶⁵*ibidem*, p. 345.

¹⁶⁶Marlia Mundell Mango, *apud* Turner, 1996, p. 655, s.v. Early Christian and Byzantine art, VII, 7(i): Gold and silver.

¹⁶⁷*ibidem*.

¹⁶⁸Gramatopol, 1991, p. 350.

¹⁶⁹Morant, 1970, p. 232.

¹⁷⁰Gramatopol, 1991, p. 350.

¹⁷¹Gowing, 1995, p. 205.

¹⁷²*ibidem*.

¹⁷³găsit pe teritoriul Marii Britanii, dar importat din zona mediteraneană [*ibidem*].

¹⁷⁴Morant, 1970, p. 232.

vânătoare, de circ, de baie. Evident propagandistic este și mesajul scenei de pe patena lui Theodosie I, unde împăratul, care investeste un oficial, are capul aureolat, amplasat în mijlocul arcului arhitravei, simbolizând puterea. La fel de explicită este și propaganda imperială, dar și religioasă, a scenei de pe bogata cupă din argint, găsită la Kerçi (Ucraina) și având înălțimea de 25 cm, unde împăratul, probabil Constantin II (337-361 după Hristos), are diademă și nimb, coroana îi este ținută de o Victorie, pe scutul soldatului din spate fiind reprezentată monograma lui Hristos¹⁷⁵.

În arta paleocreștină, toreutica prelucrează și bronzuri. De exemplu, lampa florentină sub forma unei bărci, care reprezintă Biserica, cu Sf. Pavel și Sf. Petru, de la sfârșitul sec. al VI-lea după Hristos. Ori candelabrul egiptean din bronz, cu dimensiunile de 30,5 x 25,4 cm, expus astăzi la muzeul de artă din Kansas și reprezentând-o pe zeița Afrodita¹⁷⁶. Ori discul ajurat copt pentru transportat lămpi de la British Museum, sec. al VI-lea după Hristos¹⁷⁷. Începând cu sec. al IV-lea d.Hr., bisericile posedau mari depozite de obiecte din metale prețioase, care puteau fi folosite în situații de criză. E vorba, de exemplu, de crucea în argint, oferită de Justin II, spre anul 525 d.Hr.¹⁷⁸.

Se constată așadar, în această artă care solicită foarte mult munca artizanului, un parcurs evolutiv care ține pasul cu transformările artistice ale reprezentărilor din artele majore romane, reflectând bogăția tematică a picturii și a reliefului, apariția creștinismului, dar și interesul pentru o mare diversitate de forme și tehnici care să facă practice aceste obiecte, în fond, utilitare.

Referințe bibliografice

CHÂTELET, Albert-Bernard, GROSLIER, Philippe (coord.). *Istoria artei*. București: Univers enciclopedic, 2006, trad. M. Cazacu, R. Chiriacescu, A. Monteoru, D-tru Purnichescu, Ș. Velescu [=Châtelet *et alii*, 2006].

FLON, Christine (ed.). *Le grand atlas de L'Art*. vol. I. Encyclopedia Universalis, 1993 [=Flon, 1993].

GOWING, Lawrence (ed.). *A History of Art*. Oxfordshire, Grange Books, 1995 [=Gowing, 1995].

GRAMATOPOL, Mihai. *Artele miniaturale în antichitate*. București: Meridiane, 1991 [=Gramatopol, 1991].

HANNESTAD, Niels. *Monumentele publice ale artei romane*. București: Meridiane. vol.I, 1989, trad. și postfață Mihai Gramatopol [=Hannestad, 1989].

Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci. tom I. Italy, Franco Maria Ricci editore s.p.A., 1991 [=Les Annales..., 1991].

MORANT, Henry de. *Histoires des arts décoratifs, des origine à nos jours*. Paris: Librairie Hachette, 1970 [=Morant, 1970].

TURNER, Jane. *The Dictionary of Art*. vol. 9. New York: Grove'Dictionaries, 1996 [=Turner, 1996].

Site-uri

http://www.google.ro/imgres?imgurl=http://www.helleniccomserve.com/images/ByzWomFabric.jpg&imgrefurl=http://www.helleniccomserve.com/byzantineexhibit.html&usq=fUSKd6QnWh3S0lv-X66IrQ91Bj8=&h=156&w=225&sz=13&hl=ro&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=bZWalxKe2nw-4M:&tbnh=75&tbnw=108&prev=/images%3Fq%3D.%2BFragments%2Bof%2Ba%2BTextile%2BHangi ng%2Bwith%2BFemale%2BBusts,%2BCoptic,%2B6th-7th%2Bcenturies%2BA.D.%2B77%2Bx%2B18%2Bcm.%2BCourtesy%2Bof%2Bthe%2BArthur%2BM.%2BSackler%2BMuseum.%2BHarvard%2BUniversity%2BArt%2BMuseums,%2BGift%2Bof%2BThe%2BH agop%2BKevorkian%2BFoundation%2Bin%2Bmemory%2Bof%2BHagop%2BKevorkian,%2B1975.41.2 3.%26um%3D1%26hl%3Dro%26rlz%3D1R2SKPB_enRO345%26tbs%3Disch:1

¹⁷⁵Flon, 1993, p. 165.

¹⁷⁶[http://www.google.ro/imgres?imgurl=.](http://www.google.ro/imgres?imgurl=)

¹⁷⁷Morant, 1970, p. 250.

¹⁷⁸*ibidem*, p. 254.

LIMBAJ (LITERAR)
ȘI CONDIȚIONARE SOCIALĂ

(LITERARY) LANGUAGE
AND SOCIAL CONDITIONING
IN COMMUNICATION

COLLECTIVE MENTALITY AND LITERARY IMAGE

Rahim OMBASHI,

Associate Professor, Ph.D.,

Fan S. Noli State University of Korça, Republic of Albania

Rezumat

Generație după generație, "Epopoea Kreshnicilor" rămâne unul dintre monumentele culturii tradiționale albaneze. Imaginile artistice din această operă reprezintă imaginea tipică a zonelor noastre muntoase, figurile noastre legendare, redată prin intermediul unei specifice viziuni a fabulosului. Din aceasta reiese că miturile au modelat creațiile preliterate ale societății, mituri care au ajuns până în zilele noastre prin intermediul acestor creații și care conțin esența gândirii acestei societăți. Mentalitatea acestei faze a gândirii mitice a dominat antichitatea până la sfârșitul paleocreștinătății. Cântecul eposului legendar atrag atenția nu numai prin marea lor valoare artistică, dar și ca monumente socio-culturale cu valoare istorică, filozofică, politică și juridică.

Figurile mitologice au un caracter htonic, terestru. «Epopoea Kreshnicilor» are, în centrul său, figurile unor oameni simpli, văzuți în relație cu tovarășii lor, față de care sunt primi inter pares. Toate aspectele vieții lor – apărarea pământului, a turnului castelului, în chip de metaforă, precum și identitatea lor, rezistența, viața, libertatea, onoarea etc., sunt legate de condiția lor spirituală. Mentalitatea rezistenței, cu rădăcini adânci în psihicul lor, se dezvoltă intuitiv de-a lungul granițelor lingvistice comune. Operând cu criterii artistice, se face diferența dintre imaginația mitic-păgână și imaginația de mai târziu, deoarece, prin antinomie, este trasată granița dintre conștient și subconștient, dintre politeismul totemic și monoteism. Lumea acelor vremuri este diferită de cea care a urmat, pentru că înaintașii aveau un mod diferit de a înțelege viața și moartea, timpul și spațiul, omul și divinitatea, familia și lumea. Generația aparținând vremurilor dominate de mentalitatea mitică și legendară, refuză să recunoască prezentul sau viitorul, deoarece reprezentanții ei aparțin unei lumi care recunoaște doar trecutul.

Procesul convertirii mentalităților colective în adevăruri artistice, mentalități care, emanând dintr-o anumită epocă, se apropie de adevărurile istorice, precum și procesul decodării imaginilor arhetipale în subiecte epice au atras atenția oamenilor de știință, dar și a istoricilor, lingviștilor, etnologilor, precum și a specialiștilor în mitologie.

Abstract

The Cycle of Kreshniks is one of monuments of the national traditional Albanian culture. The traditional images of this literary work reveal the typical view of our mountainous areas, our mighty legendary figures rendered by means of the fabulous.

As a result, the myths shaped and influenced the preliterate creations of the society, the myths which have survived via these creations up to these days and which contain the essence of that society's thinking. The mentality of this phrase of the mythical thinking dominated the antiquity until the end of paleochristianity. Songs of the legendary epos attract the reader's attention not only because of their great artistic value, but they are also regarded as important sociocultural monuments having historical, philosophical, political and legal value.

The mythological figures have a chthonic, terrestrial character. The Cycle of Kreshniks focuses on common people viewed in their relationship with their friends, the girl for whom they are primi inter pares. All the aspects of their lives, and namely, the defence of their land, of the castle tower in the form of a metaphor, as well as their identity, resistance, life, freedom, honour etc. are related to their spiritual condition. The mentality of the resistance which is deeply embedded in their psyche has intuitively developed across common linguistic borders. Operating with artistic between the mythic-pagan imagination and the later imagination as the borderline between the conscious and subconscious mind, between totemic polytheism and monotheistic faith is traced through antinomy. Ancient people differed from their followers who had a different vision of the life and death, time and space, the man and the divinity, family and the world. The generation of the ancient times dominated by the mythic and legendary mentality refuses to recognize the present and the future because their representatives belong only to the past.

The process of converting collective mentalities into artistic truths, mentalities which have emanated from a different epoch, approach the historical truths, as well as the process of decoding the archetypal images into epic subjects have drawn the attention of various sciences such as: history, linguistics, ethnology and mythology.

According to the ways of transmission and the functioning of folklore, with the aim to determine some of the features of oral literature in relation to the written one, in the article "Folklore as a special form of creativity", R. Jakobson and P. Bogatyrvov¹⁷⁹ stress that the existence of a folklore creation is based on the belief and the acceptance it should have in a certain social environment. Only after it is accepted, this creation with its real life starts to function, while it is quite different from the written literature. Therefore mythical legendary creativity is not only accepted, but it is also supplemented, protected and transmitted from such environment by

¹⁷⁹Jakobson et alii, 1929.

means of language which has evolved as the society progressed. Regarding this phenomenon, the researcher A. N. Berisha believes that the nature of any creation is determined by linguistic matter, the main component of its birth and function, "while its main value is determined by the poetic language"². So, the songs of kreshniks should be read semantically (in terms of meaning) without forgetting at any moment that the reality of this creativity is richer than the reality of life, being so its cultural experience. There is a strong organic symbiosis in the relationship existing between the way the ancient community thought and understood the world and its reflection in poetry creation or in artistic images embodied in the figures of kreshniks, in the viewpoints of mythical figures, in customs or habits that have created them and accepted to apply them, the sources of which are to be found in the ancient mentality. But, as we may not know the mentality of the pre-literary societies, by means of the images transmitted generation after generation to the present days, we intend to open up their artistic collective code, to analyze the conceptual basis on which they were formalized, according to the sensitivity which was collective just like the spirit of that society where the group and the individual were all one.

These creations (a total number of 700 preserved in the archival fund of the Institute of Popular Culture of the Republic of Albania, Academy of Science) distinguished for their epic width under the terms as; "bravery songs", "ancient songs for heroes", "kreshniks songs", "songs of Muji & Halil", "lute songs", "songs of legendary epic" all bear a widespread scientific label named "epos", although in scientific articles they are recognized with their early term "rhapsody" or in the 1970s known as "ep" or "epopee". The best term attached to them may be "kreshniks cycle" in parallel with the "legendary epos", because the term "legendary epic" includes ballads, while tales as a genre are included in popular prose. Artistic images brought in them as typical views (scenes) of mountainous environment, as figures of legendary heroes, of mythical means with which they are surrounded, of the phenomena they unveiled, are all mental images and faithful reproductions. According to the definition taken from "the American Heritage Dictionary"¹⁸⁰, myth is "a traditional story originating in preliterate society, dealing with supernatural beings, ancestors, or heroes that serve as primordial types in a primitive view of the world". From this definition, it results that myths formed in pre-literary societies bring to our times, among these creations, hidden, real, encoded commentary but whose essence is encrypted. It is the mentality of this period that means the time of mythical thought, which ruled throughout the ancient time, surviving in such a way up to the end of paleochristianity. Songs of legendary epos draw attention not only to the great artistic values, but also to being socio-cultural monuments possessing numerous historic, philosophical, political, and judicial values. Having a particular affection for the great human epos – of Gilgamesh summer, the Homeric epos, the Ramajana and Mahatbara and those of great medieval epos such as Nibelungs, Songs of Roland, Digenis Akritas, being accompanied by the harmony and rhythm of the solemn verse, then the lute, from the antiquity to the early twentieth century, documented in written form, they continuously inserted in the ancient bed the current situation but distinguished as a foreign contamination.

The universal mentality of the epos heroes is original and has direct connection neither with the ancient confrontation of the three symbolic worlds of Gilgamesh epos (divine, human, savage) or the cosmogony of Mahatbara nor with that of the Homeric poems of Olimp or the cosmogony of the Jewish legends of Talmudit, created between the III and the IV centuries after Christ. This period is characterized by great events, not just ordinary moments. Songs of the kreshniks cycle documented nowadays, after the meeting which begins in the first decade of the twentieth century with the linguist Gasper Jakova-Merturi, is followed by the expeditions of some foreigners, mentioning here the study of two Americans M. Parry and Albert Lord in 1930,³ who clearly bring the echo of events of a period that extends from the early Middle Ages up to the eve of the first battles of our people against the Ottoman Empire, the work of the Priests of Franciscan order with their journal "The Depository of the Nation" and the continua-

¹⁸⁰second edition, Boston, 1982, p. 827.

tion of this work in Albania and Kosova, after World War II, studies which have been subject to institutional and individual and monographic studies.

However, a traditional ideo-artistic experience which is very ancient and which starts with our Illyrian past, maybe even before, when the family of the Indo-European peoples was not spread in the South or East of the country, lives in its content. So briefly and simply said, in these contents which were orally transmitted and later changed into legends by the collective memory, are found some complicated, mixed up knots about our prehistoric past. The classic thought that - according to Goethe's and Sheller's preferred terminology, - the object of epos is the ethnic past, the "absolute past", while the source of these songs is the memory of the community, the "national legends" and also Epos is the cult of our ancestors, leads to the idea that in them is hardened not the usual but its antimony. The time that our great grandparents, who survived by creating habits, customs, codes, is reflected in the settings where our legendary heroes and mythical beings lived, who later, because of the desire, became models. There is told about the time when from different directions, north, south or the sea, came the "others", the strangest, who wanted to conquer the Albanian land, its cradle and its grave, the highland, its lifestyle, feeling and mentality possessed by it. These plots depict stories or describe situations in which a "real" reference is needed and which were orally transmitted generations after generation. The notion 'mythological space' has made the scholars search the prehistoric setting, habitat of Epos case's world which are composed and seen in the importance that is given to the birthplace of the myth in magnification of the mountains and the land. These features are seen in the concept of the word 'land' in the German language.

There exists only artistic time in epos where the mythological figures rest for more than a century and then wake up as if they were just taking a nap. An argument for their antiquity is "their matriarchal and chthonic character. Comparing Epos with legendary Ballads where an old and wise man appears remembering thus the patriarch, this element is not seen in Epos. For the first time father appears with the figure of Muji in relationship with his son, Omer. The matriarchal feature of legendary and mythological figures shown in the Gjergj Elez Alia's song with which ends the humans (females) sacrifice for something, for a campaign according to the principle *I give you, you give me*, we find the source of the image. Up to that moment, he had given his wife and his sister (the wall - in ballad of Rozafa castle) but this could no longer last. This figure, according to Sh. Sinani, "grants amnesty from sacrifice for woman", while with chthonic character of Epos' figures is depicted; the autochthonic character of the Albanian people is built. Extra-temporality in these creations is related to mythological mentality where time and space is melt into one. Yet, in some cases these concepts substitute each other. So they say "a nine year journey, nine villages away".

These creations interpreted by our rhapsodists reveal the elements of the happenings, places, phenomena, norms of social organization, geographical and historical names which are not only meaningful, but also serve as important reference points. The kreshinics do have the concept of their ethno-cultural relation, the mentality of being part of a community with a certain mental collective thinking expressed by a set of special virtues towards other ethnic communities surrounding it. The heroes of our Kreshniks' songs are distinguished for their ethno-cultural context based on a traditional legislation, on a social organization led by its own laws with its own habits, customs and lifestyle. Furthermore, they are characterized by a vision and typical concept of thinking and living, by a series of mental and moral norms which make them differ from their neighbors, from their dominant mentality in their common legendary, mythical life. This is seen in one of the songs where a Kreshnic sings in his ancestors' language, but he is not understood by the foreigners. In an assembly of lords where they are "dressed" in gold: As they wear their hoods/white as snow the field appears (tan kapucat ata si i kane/bytym bardh fusha po duket). This is because of their special way of dressing.

The Cycle of Kreshniks differs from the idea of the hero created as an artistic figure in the Greek epos. They preserve human features and qualities, not only in their origin, but also in the relation with their co-fighters with those were "premus iter pases". Halil invites his brother in the battle because he considers himself 'the first above the seconds', but blood calling dictates

him to call him the great brother. The image created by this invitation to the battle reminds us the pagan tradition without a king. These fighters who at the same time are figures and characters of their personal life, create an alliance with the mythological beings which insure their protection, testifying so an inherited quality from antiquity. When Halil passess through dangerous paths of the Kingdom, the sun has said "A ndorja eme, the moon has said; A ndorja eme, and the fairies have said: A ndarja jone".

There are a lof of similarities between Muji, the protagonist of these songs compared with his homolog's poems of south Slaves, Kraleviq Mark. But there are also many original features. In his poem, Mark uses slyness, a feature that according to some scholars "is a feature which supplements physical force". While their heroes are loyal, insuppressible warriors who keep their promise and achieve their victories with heroism, fortitude, honesty, moral and physical advantage against their enemies in direct confrontation with them in the battlefield of honor. Being loyal in not the same as being confident. Loyalty, as a moral, primitive relationship of the ancient inhabitant with the others, which later was improved and reached up to the level of the institution, became the basis of his resistance throughout the land of the ancestors. The protagonist of the Albanian Epos are highlanders, even the décor of their artistic action is pastoral, therefore their mentality is pastoral too, further ahead in time than the mentality of the agricultural society.

In the Albanian Epos there are some legendary mythical autochthonous elements. This is understood from the essence of the typological features of their structure. Its heroes do not have four heads and four arms like Brahma, they do not have the attributes of Buda and they do not have the same origin as other mythological Greek heroes that in fact are born form the relationship between the divine and the earthly beings. Furthermore, they are not identical even in the historical figures concerning time and space, as in Kraleviq Mark's songs of Christian slaves or in Bosnia Muslims epos. The essence of their origin derives from a native and complex mythology. Throughout the development of the human society the man always needed to show and tell stories that other people were interested to hear. Intuitively confession created myths and cults which were well known and respected according to the code of justice. In his relation and confrontation with the nature and world, the man always needed to dominate them and exactly this kind of sensitivity and the necessity of time led to the creation of the super powerful fantastic reality of "his own superiority". According to J. Christie, "this is not an isolated object but the compilcation of cultural textuality". Our Kreshniks are also the heroes of our rhapsodists and auditors that have created and preserved them through out the centuries. It is because of the tasks undertaken and solved by them - the defence of their ancestors' land, highlands, farms, valleys, of their life full of dignity, of their ethnic customs and traditions which were suffered from continuous attacks approaching from the sea and land, from kings, black giants, captains, etc. Today, maybe, we are not able to find the name of their mother land, of their starting point, as well as the orally transmitted names such as Illyria, Illyrian, Dardania, Dardan. It happens because of the cultural trauma, continuous pressure from the Roman legions, the Byzantine administration of the state which was against virtue, Slavic attacks, Ottoman military campaigns which promised freedom, just as in the times of Alexander the Great in the East. Though they tried to vanish their traces, the essence of their existence and their figure is untouched. It is here where the element of isolation sprouts, in the tower where the human being feels dignified "washed by the Sun and wore by the Moon" in order to implement the blood feud code. During the period of Ottoman occupation, there was an attempt to draw a parallel line between their ethnic and religious affiliation, as sometimes happened in other Epos like that of Roland. Nevertheless, the Albanian ethno-cultural base and their way of thinking, their codes, virtues, morals and customs, goals and decisions of wars could not be changed. The heroes of our songs, brought from far-off centuries, even if their names and appearance had been changed, time and again called Muslims who fought against Christians, preserve and maintain their traditional experience of war in order to protect their ethnic identity. Muji, Halil, Omer, Gjergj Elez Alia and all the kreshniks in general, hold and follow their ethnic norms. It seems that everything in their figure is traditional even in ideas, life, and poetics. In this case the Epic creativ-

ity is related to the attacks from the invasion of the different peoples - Normans, Katalane, Goths, Ostrogoths, and Slavs.

Intuitively the Kreshniks do not only feel the divine character of the traditional laws, but also the secret of continuity and protection of their life. It is known that one of the main features of our nation is the conservation and protection of the customs of our ancestors. Albanian epos hero has regularly actualized this traditional experience and has made it a norm, a deep autochthon image of these people that should be followed. This is the way Muji, when he was imprisoned by Krali (the king) acts when he wants to prove that Omer, not yet being born, was his own blood. He sends his brother to sin, being afraid that Halil has violated the Albanian norms. "Qi per n'dashte m'pru marren te shpija,/He, kti zoti i shkimet hisen e diellit!/E n'paste menden me na korrite fisin,/Gjujma re, qetash me koke rfeje,/Zirma, toke, perjashta n'nate te vorrit." (So that if Evil befalls on our health/and thinks to Sway our tribe/vast a cloud your thunderbolts on him/throw him out of earth into the Gloomy night). That is the way, Halil answers the noblemen in the assembly when he is proposed to marry the most beautiful girl in Yutbina: "Deksha pra, m'u martofsha,/Se gjithe grate e Jutbines ku jane,/Se gjithe vajzat e Jutbines ku jane,/Bash si motra qi po m'duken." (May death strike me if I marry./for all women of Youtbina wherever they are,/for all the young Ladies of Youtbina wherever they are,/to me seem like my very sisters,/". The force of the Albanian canon is expressed even in Gjergj Elez Alia's answer given to the black giant: "M'ke lype motren para se mejdanin;/M'ke lype berret para se cobanin,/E jam dredhe n'ket log me t'kallxue/se ne t'paret nji kanu na kane lane:/Armet me dhane perpara e mandej gjane,/Kurre balozit motren mos me ja dhane,/Per pa u pre n'ate fushen e mejdanit!" (You've asked for my sister before challenging me on the battlefield,/you want my flocks before settling accounts with their shepherd,/thus I've come to this place to let you know/of the canon which our forefathers have left us,/not to give away our chattels before our weapons,/neither to wed our sisters to our foes,/before trying it all out on the battlefield!).

The customary right intuitively derives from the personal contemplation expressed in the guest room and then in the assembly. So it should be taken as an inside expression of the popular way of thinking. The Albanian canon, just like the Jewish Talmud, is the only strong organizing basis which the life of our nation was based on. The head of the families were the interpreters of this code. It is important to underline the fact that this inheritance created during a thousand-year process pulsates throughout the entire judicial life of the Albanian nation. It was also materialized in various forms of rituals and customs of the daily life, in their different actions, in their attitudes and daily relations with the others. Some layers were added to this code as the time passed, but in its entirety, it is an Albanian legislative and original monument such as "the old customary German code", "jus romana", "Customary Greek code" etc. used to be. "Ky kod, pjelle e rendit gjinor te popullit tone ushqejej nga nje substance e pasur konteksti mendor kolektive dhe zbulonte ne te njeften kohe jeten ekonomike, politike, ushtarake te botes etnike te kreshnikeve, aq sa edhe ngjarjet e jetes se tyre te perditshme." "This code, the product of our people, nourished by a rich substance and collective mental context, at the same time it revealed the economic, political, military life of the kreshnik ethnic world, as well as the events of their daily life."

As there were no specific obligatory means to follow them, the elements of the code were verified and controlled by the community opinion that would not accept any violation or perversion of it. The Kreshniks' description in the relation with customary code helps to understand the conditions of their life, expressing the attitude and existential interest of the inhabitants.

The Kreshniks are characterized by a realistic spirit which captures their mental structure and their main feature, by the determination to assess everything, in order to achieve concretely and immediately the military aims set to themselves. This is a feature erected in the depth of the Kreshniks'soul equipped with the weapon of courage and heroisms. Everything in their life, the defense of the mountains, land, tower, castle as metaphors and myths of their identity and resistance, life, freedom, honesty etc., is related to their spiritual feeling. They never invade for-

eign lands and they never leave the battlefield, even when tricks and tactics are necessary. The mentality of over resistance, deeply rooted in their psyche, is intuitively developed throughout the territory of the common linguistic borders. Their resistance to survive, to protect their family, clan, country and ethnicity is a feature that distinguishes them from the warriors of other ethnicities – the Romans, Greeks, Slavs, Spanish who are described as invaders trying to fulfill their professional intentions to invade for themselves and for the others. It was a norm and an obligation for the worriers to take decisions in different assemblies concerning the most important matters dealing with political, social and also private life. The assemblies were a kind of self-governing organs based on democracy. Representatives of all ages and genders were invited there. It is here where Muji reports about the “occupation” of Yutbina’s mountains by Galiqe Galani, Paun Harambashi etc. who came with lots of shepherds, body guards following them. Here Ali Bajraktari tells the lords that Kotorri’s King (kral) has imprisoned 30 young men of Yutbina, he tells about Kuna, the Kreshniks’sister, kidnapped by Gjure Harambashi. In the assembly, Muji is criticized by his friends that he should have married his brother. In these assemblies, decisions about different warriors were also taken. Even fairies joined the assemblies and decided about the extraordinary physic force offered to Kreshniks or lords, they also decided on their cure or revival, when they were wounded or killed by the enemies. Also, the ladies and women of Yutbina or the kingdom met to talk about intimate issues of their life. According to this administrative-judicial model, the “Guest Rooms” had worked until the present days. They talked about everything calmly and wisely, where the words were heard and understood clearly. Every issue discussed in these rooms was characterized by order and etiquette. It was an obligation for every member of the community to obey and carry out the tasks correctly, otherwise they could be punished.

It is of great interest to see the mental ritual of their own creation with the full authority in their political and social life. Through the times that flow peacefully, some new rituals have appeared, adding to the first ones. They were honored by the heroes of the Epos and known by them as the cult of the sun, the moon, the human sacrifice, the calendar of yearly fests, St. George’s day, the ritual of climbing in the mountains etc. Some elements of the funeral rituals demonstrate that they were practically similar with those of the Illyrian people. Halil finds his brother Muji, in a tomb in a position which reminds us the hunch-backed position of the skeleton of Pazhok in the burial mound; “Edhe Mujës vorrin ja ka zbulue/kambe kryq Mujin ma ka gjete” (Muji’s tomb he has cast open /And found Muji on crossed legs). Muji buries his son Omer in the land around his house; Gjergj Elez Alia’s tomb is surrounded “with a beautiful cairn”; Arnaut Osmani’s friends mourn his dead body with traditional calamity of the highlands, etc.

Probably, these features could be characteristics of a universal system for all the people throughout the world, but the experience of our people up to the latest time, shows that they have been components of its ethno psychology from the beginning and in continuity. The well known men in Dukagjin have never been mourned in a lying position but sitting on a chair, dressed in their best clothes, with a pipe in their hand. Staying in a frozen position, they covered the dead body even in the tomb. On the other hand, the lute was beautified by the highlanders with totemic Illyrian motives, with snakes symbolizing the fairies, with the goat’s, horse’s and deer’s head up to the middle of the XX-the century. Patriarchal relationships dominated in kreshniks’ families. There is sometimes an element of the female authority which is taken as the relic of the matriarchy, related to the authority that a woman enjoyed in the Illyrian tribes. This is personified by Teuta’s figure, reaching up to a queen’s position. But when Omar’s mother tries to stop her seven-year old son to go and release his father and uncle from prison, his answer was: “Me m’kallxu bab’ e axh’ ku I kam,/no cop’- cop’ me shpat’ un pot e baj!” (Tell me where my father and uncle are,/or my sword will cut you into pieces).

They believe very much in themselves and, in the relationships with the others, they are led by the realistic principle “I give you and you will give me, too”, as the Romans used to say “Do ut des”. This principle is in the essence of sacrifice in the building foundations of common interests. Every human act for them is a divine component that is why they believe in miracles

and divine powers. However, in their contract with the divine forces, the mystic haze is not felt, a mysterious surge that unifies these two ethnicities. A contract of their independent existence is settled between man and divinities. In a part of the songs (cycle) when fairies kidnap Muji's wife and turn the bride's parents into stone, their horses into logs, he follows the three wild goats: "ato i kan brinat prej dukati* edhe i kan' kambt prej florinit!", he follows them in the highest mountains ready to kill them, but in the end he hesitates because there is a connection set with them. In another subject, Muji and Halil reach the top of Kruja Mountain in Kurbin to offer a sacrifice to "the beauty of the sky" on the 15 August fest. But when he sees that the sky is dark and the sun is covered with the clouds, he tells to his brother: "Hajde, lum baca, t'i bajme keto kurbane ne shtepi se dielli s'po i don" (Come, my brother, let's go and become them the sky's sacrifices at home because the Sun doesn't want them). The hero of this epos acts fully independently, putting himself in the center of the universe. According to kreshniks' mentality, man is capable to mold everything, even his own history. These legendary figures have realized the anthropocentrism as a very important element of their poetic universe. This element does not appear accidentally in this cycle, it is proved and it exists in all subjects of the songs; "Muji and the fairies", "Muji and Halili in the King" etc. Kreshniks are well molded with the ethno-psychological Albanian characteristics: calmness, wisdom, generosity. A special feature of theirs is the feeling of duty and honor. The protagonists of these songs, deep inside, are greatly concerned about the defense of their country, historical facts of ethnicity, customs and traditions of their ancestors, which were born from the unit of their history. The triple formula of Sidi "el rey, la tierra, la christandial" – "the king, the earth, the Christianity" is not reflected in the Albanian epos. In these cases when any element of Christianity is spotted in the songs of the cycle, it stresses the antiquity of epos. There is no state for the Kreshnik, so he can not have any leader. Isolated in his castle, he managed to join Christianity late in time as a monotheist religion of the invader. Muji, Halili and their fellow warriors, landlords of Jutbina, defend their highland with such determination that "nuk lene te kaloje as korb e as sorre ne qiell", (neither raven no crow can fly on their sky). The highland is their cradle and grave, their final shelter that is why it is considered to be a holy place for them and the fairies too. It is exactly in this environment where the crucial motives of their subjects have their starting point, where the highland is considered to be a common property and could not be inherited as a private property.

Deeply rooted in kreshniks' moral physiognomy is the feeling of honor, like a key to decode their mentality and simultaneously the divine image of the word. In the code of the canon the loss of honor, the assumption of the clan happen in some typical cases clearly authorized when: the promise was broken, even the supreme will after the physical death; the guest was not honored; the member was not one of the first participants at the war; its members did not pay attention to the war cry to take care of the environment and its inhabitants; they did not help their captivated friends who were held in king's prisons; they did not render a helpless man who was unable to help himself; they did not inoculate with the mountain brigand who fought against the invader; they did not join their friends who were fighting against the kraal, the prince and the feudal¹⁸¹.

Another dominant mentality is that of keeping the given word and faith, and especially the protection of a fellow, a friend, the traditions and customs of the ethnos which were threatened by the foreigners. In kreshniks' songs, faith, as a term of the socio-judicial sphere, appears to be a very important mentality, as a holy law penetrating all their family and social relations, even their relationship with the mythological and antagonistic figures. It unites the kreshniks, it gives them strength and an original seal which distinguishes them from the opponents. This motive is interrelated in almost all the main Albanian ballades-songs of faith, immurement, re-union between man and woman-in most of these songs. In these creations, faith gives grandiosity and special originality to the heroes. In one of them, Muji and "the fairy" give the faith to each other for reciprocal help. Halil promises Muji "that he will act according to his advice and

¹⁸¹Haxhihasani, 1991, p. 20.

instruction”, he also promises his sister “that he will not allow her to marry the old man”. Muji helps his opponent to escape from prison due to the promise given, because “the braves entrust each other”. The girls from Krajlja are sure that they will marry the boys from Yutbina, as the boys have given their word to go and take the girls regardless of the difficult situation they might be. Krajlas, frightened by the black giants who threaten their lives, entrust their girls and their fortune to Halil, Muj, and Zuk etc., and depart for unknown places. They confront and defeat the black giants, thus saving the honor, wealth and lives of their opponents. In the song “Vuke Harambashi and kreshniks become friends”, Muji gives his word to the opponent who has killed three boys, so he does not only save his life, but he invites also him in his castle, where the mother of the three dead sons serves the murderer, as Vuke himself accepts: “Thus Vuke has spoken - Great is the world of honor of Yutbina,/his three sons I have slain,/today I have pledged myself in their hands,/and they treat me as their guest.”

The concept of faith is so deeply rooted into the ethnic Albanian consciousness that it has taken the meaning of an oath formula “On the pledge that our forefathers have left us,/on the weapons that have invaded Rod.../There the friends are really dejected.../Even Kune, for faith, it takes...”¹⁸². Therefore “... it’s very important to know that the worst insult in Albania is to call someone unfaithful, which means not being loyal”¹⁸³. For the Albanians, strong character is more important than cleverness (intelligence). Even the custom, in which the godfather takes some hair from the child, becoming in such a way his second parent, or the other custom in which we are connected with someone by drinking each-other’s blood in order to become best friends, testify the presence of the oath formula. Another detail of the epic width of the epos is that of the necessity to survive when the eager Halil requires: “the steed’s horn I cut open,/the steed’s blood I imbibe,/my blood brother thus he is”. As the time passed, the howl (screech) “who is brave” was heard more often in those ancient environments. Their hospitality is closely connected with heroism, honor and faith, as elements of firmness in the free rural community and the patriarchal order, and with the security of their own lives,. Everyone who lives in this community is obliged to welcome the guest “with bread and salt and heart”. Hospitality is a well-known custom in other countries, too, especially in the Eastern ones, but in Albania, it has a special treatment, sanctioned in some norms and rules predicted even in the canon code: “The house of the Albanian, the God, and the guest”. The same custom was applied even for the messenger sent by the sultan: “Hand Muji the letter in person,/beware not to drink his coffee,/neither his bread should you eat,/I’m summoning the warriors to cut them down!” (“Muji and Halil in Sultan Suleyman”).

Many evidences are found in the kreshniks’ cycle about their dominant mentality in different areas of the economical, political and cultural organization. These features as the highest degree of their mental universe constitute a big moral capital of our epos. They are factors of unity, bearers of a common ethnic life, which precedes the notion of a nation. For this reason, when Albanians talk about themselves, everyone notices an overestimation for themselves; especially when they boast of their virtues and qualities. The source of these popular expressions and sayings is to be found in those times when their mythical legendary mentality was embodied in the legendary figures, and it has been preserved with respect until now. Vital situations, inflexions of the human destiny and mythical beings, create the basis of the collective ancient mentality by reflecting the relief of the Illyrian life. These figures have in their yeast the main characteristic of the Albanians, their individualization. They recognize this feature even in the others that is why they have created the proverb: “The forgiven head is not cut.” They also respect the loser (defeated) without insulting him. The song “Muji invites Halil to the battlefield” illustrates this idea: “My belly Muji has opened it up,/There he has found three white doves,/three snakes he also there found,/Muji starts to weep and cry,/on that God above I swear,/if I knew what you were like,/your blood brother I would have become...”. Every Al-

¹⁸²*idem*, p. 105, p. 413.

¹⁸³Konica, 1997, p. 413.

banian is a man with self-confidence, who lacks totally the idealism and has the spirit of adventure.

Afterwards, from the new elements of the kreshniks' mental mechanism, new appearances began to float. The changes in the socio-politic realities, under the pressure of the cultural traumas, made possible the creation of new concrete figures. The antinomy figure of kreshniks which in its initial times was more general, fumer, more schematic, became more concrete. The unclearness dissipated and was substituted by the appearance of the foreigner around their land-bank, while the heroes would carry different mentalities, customs and aspirations. The flow in the mechanism of mentality brought new reflections in relations, fightings and battles of the warriors with different antagonistic populaces. Some evidences of these are the new spiritual dimensions of the kreshniks, and the new dominant mentalities. Their lives and spiritual features, present them as a settled, consistent, uniformed commune due to an interior, conceptual logic. The pomposity (greatness) of their lives gave kreshniks a privileged position compared to the world around them, gave them the status of a distinguished populace. The denomination that linked the most important qualities, their inherent aspirations, has created the model of the ideal man, of the exemplary hero. In our epos, such models are represented by the figures of Muji, Halili, Ajkuna, Kuna, Gjergj Elez Alia, Ali, the daughter of the old man, Omar etc., whose gestures, immortalized through the lute's ions, have survived in centuries, owing to the popular, permanent efforts to imitate their higher, moral, military virtues. The integrity of these elements offers us the key to the interpretation of a culture which is one of the oldest and most attractive contemporary civilizations, which constitutes evidence that throws light on the complex appearances of the ancient world of our people.

The word *kreshnik*, regardless of its etymologic origin, expresses in the consciousness of the Albanian highlander, a concept that contains in itself two categories of notions; the notion of the figure that nominates the hero, the protagonist, who is distinguished for extraordinary gestures for the good of his people, and secondly, the idea of an *ethnocentrism*, a member of a common homeland with the lute player who sings the song and the ode that follows him. In the kreshnik-song binomial the artistic image comes out that the song is the tomb of the man. As the denomination of their country, kreshniks usually cite Yutbina together with the environments related to it - The valley of Yutbina, small Yutbina, the Region, the Dry (bare) Highlands, the desert Highlands Klladusha etc. One of these toponymies, for example the Region, may be a typologic element that can be encountered even in the eposes of other countries, to show the frontier areas, the interferences of the contrary civilizations, as it happens in other eposes.

The kreshnik's life with all its economical, political, military aspects treated today in the epos, usually takes place in the mountainous heights, in highlands, grooves, woods, rills etc. Since the year 1930, Nika-Merturi has been specified by E. Cabej as its main area together with its surroundings as the Northern Alpine Region, without forgetting two other important centers for its survival, one in the Southern part of the River Drin and the other in Kosovo¹⁸⁴. This territory, that may be called a Wilderness or a real Albanian Ithaca, where neither the Roman legions and Byzantine army nor the Slavic or the Ottoman recruits could infiltrate, for many centuries remained a region of existential sacrifice, where the Albanian ancient ethno-cultural traditions were preserved and transmitted from generation to generation. Christianity, which was the religion of the Roman conquerors, later came into this region. The highland's inhabitants honored and deified, without being ascetic like believers. Under the pressure of this monotheistic religion the sacral mentality (which derives from the Latin word "sacrum" with the meaning of immolation, the root of the word sacrifice) became a holly mentality (which derives from the Latin word "sanctus" - holly) which is noted as a later layer in these songs. In this land of ethnic yeast for our people, one could not find the public streets, the urban constructions, the bridges and the markets of the economic exchanges, but there continued to remain the stately castles, the highlands, the mountains, the real castles of the infinite freedom, that would be the embryos of the ethnic mentality, of his identity, of the nationality and then of the Albanian nation. Based

¹⁸⁴Ccabej, 1994, p. 39.

on a diachronic, attentive, spatial investigation of the rhapsodic land, we would discover a wider range of territories and events, which stretch out from the Southern region of Albania up to the shores of the Danube in the North. Besides the mountainous regions in our kreshniks' cycle, wide, open, clear areas are mentioned too, such as: the big, wide Fields of Vlona, Yutbina, Kladusha, Talir, Kotorr etc., zones where public roads of the seven kraals and the European drums flow. In some cases even some geographic distances of the opponent pairs are cited. So, for example, the Krajl of Herdel had to travel on his wingy horse for eight nights and days to arrive in Muji's castle in Kaldush¹⁸⁵.

We have to emphasize a very important geographic component of the kreshniks' songs, the sea and the coastal regions. It is from and on the sea, where glorious fights and battles took place. Muji prepares a boat for his brother to give him the heart of the sea. In the main layers of these songs, "a black giant has come out", or "rascal black men", and besides the conquerors, kings and powerful kraals like the Urosh of the Sea, the Kraal of Taliri etc. attack them. Remembering the informative function of art, it comes out that the sea is an environment where the following of the epic songs develop, testifying so to the genetic continuation of the Illyrian people in these lands. In a song of the coastal regions, a gift is mentioned: "we are bestowing a big olive-grove" ("Bani of Zatfor"), while in another of this region too, after the battles, the kreshnik's father is found drown together with his boat in the sea bed. Whereas in the Eastern or Northern side of the Illyrian Wilderness, the subjects reflect military confrontations with a range of Kraals who come from different directions of the Balkan Hinterland—with the Kraal of Senja, Dumlika, Krushev, Herdel, Maxhar, Gumanev etc. Such events belong to the pre-ottoman period, when the attacks put in danger the existence of the Illyrian nation, which escaped annihilation because of the Ottoman conquest.

It is in the mythical beings and figures, in the active, healing and reviving mythical means, which perform the function of mythical tools, in the ritual practices and many socio-historic elements of the songs, and even in our ballades and fairy-tales, where meanings and values of universal importance derive from, because it is in these worlds where the yeast of the structures and the unique artistic models are to be found, it is the yeast of the Illyrian dimension and character. The spiritual features of the Albanian people on the foundations of the artistic, legendary mentalities are nothing but genetic relics of the ancient Illyrian world. The logic, binary rapports of these genres (this world-that world, the tower-the highland, the house-the wood, me-the other, mine-the foreign, near-far, good-bad, the friend-the enemy etc.) testify to the relation between the man, the society and the nature, or micro, mezzo, and macrocosms that attest a certain degree of the qualities of the created values. Meanwhile, among the totally artistic issues, we distinguish the character of versification and poetic code, the prosody type and the distinctive nature of the verse. Our epos was created with un-rhymed and hetero-metric verse, while the prosody was tonic.

After a scientific interpretation of this ancient subsoil, we arrive into its ideological content that leads us to the time mentality when these images were created, which reflects a historic, medieval, ethno-cultural layer. According to the scholars Q. Haxhihasani and M. Mustafa¹⁸⁶, two sub layers are recognized. In the first, the echo of the national and citizenship process of our people under the influence of the national interior laws and the political outer factors is preserved. The Albanians, as descendents of the Ilirs, were under the domination of the Byzantine Empire since the beginning of the medieval period (330-1435 a.ch.). In the VIIth century, the Slavic people were settled in Danub, after they had moved from the Asiatic steppes between the Caspian and Ural. This populace, owing to the Beograd's strategist, begged Basileus Heracles in Costandinopoli (610-638) "who reigned an unmoral place"¹⁸⁷, to give them lands in the northern part of the Empire. Heracles frightened by the Moslem military units, and threatened with endless civil wars, signed his collapse by accepting their demand. Disappointed and

¹⁸⁵Haxhihasani, 1991, p. 33.

¹⁸⁶Mustafa, 2003, p. 124.

¹⁸⁷Norwich, 2007, p. 119.

ashamed, sick and despised for being married with his niece, he died on February 11, 641. After the ratification, the Slavs directed their eyes and attention to the Illyric lands, dreaming about a way out to the sea. They invaded the present Croatia, Bosnia and Serbia, not to destroy them as invaders, but to live there. Thus, the Illyrian-Slavic symbiosis began. The Illyrians managed to resist to the powerful Roman pressure throughout the centuries maintaining their identity, but at that time they had to face the Illyrian-Slavic encounter, which brought difficulties because of the numerous forces of the enemy and the frequent attacks. Facing the risk of ethnic annihilation, the remaining Illyrian people had not the opportunity to proceed to the creation of a new independent state. This period helped to consolidate some specific conditions of the Kreshniks' social life, and the mentalities of their ethno cultural universe. This situation brought different rural communities closer to each other, while the feeling of the clan vanished. The continuous attacks forced the social groups, united by their language, to form two dialects, but a common mentality system which would contribute to the creation of a nation with a political, social, cultural, juridical unity, making so the first step towards the creation of a citizenship. The epos of this time, initiated during the Illyrian-Slavic crash, is characterized by a general moldiness developed in an unspecified, historical and geographic "chthonos" of the military combats, while our history of this period is characterized by silence. The exemplary hero of sacrifice, distinguished for his relationships with the community, for his high moral military values, is also characterized by some personal deficiencies which originate from the Albanian ethno-psychic identity. Muji can not tolerate even the mythical beings; Halil often surrenders to adventure. Nevertheless it brought authority to the hero in mythology. His power flew from his consideration and respect for his own people, by giving and taking in the same time. The artistic images reflect the kreshniks' units who acted as protective forces. The brave warriors gathered time and again under the appeal "who is brave?". These gatherings were not organized; they were groups intuitively collected against the foreigner who threatened their existence. A series of songs, in the center of which there was the image of kreshniks' units over the highlands, or in the roads and jaws where they are fighting the enemy belong to this period. The lute player believed in the image of the kreshniks and the surrounding he lived, so everything outside the highland was unknown, was not his, was the exotic, and the mysterious, that dusked him with mysticism and bewitchment.

The other sub layer reflects the outer attacks from the sea and the land approved by the Byzantine who strengthened any time it became weaker. In any of these songs, we feel the opposition toward "Justinianian" legislation against the pagan knowledge, in 529¹⁸⁸. The existential stoicism of the territories where our epos was created, protected their rural communities, while the other part, with the economic and social differentiation during the early medieval centuries (VIII-XI) were involved in large, latifundista and feudal economies. This differentiation deepened more in the period when the feudal relations bloomed and the Albanian political and social stratum existed, in the XII-XV centuries, during the formation of the first Albanian states. The heavy historical silence of this period is accompanied by a lack of artistic images. To fulfill this emptiness there was a series of Bulgarian-Macedonian songs which had as a main object events happening between Slavic rulers and Albanian feudalists in different zones as: Prizren, Shkodra, Ohrid, Kaccanik etc. Some of them are the songs about the fight between Kraveliq Marku and Musa Arbanas, Mark and the young boy from Dukagjin, Mitro Stefani and Gjergj Arnaut, the song about Lek Kapetan's the sister etc. Let us remember, the cycle of the border guard songs that has lived until recently in the south-eastern part of Dibra and in the north-eastern part of Librazhd. This cycle conducts the image of the permanent alarms in their ethnic borders. It is this zone which marks the eastern borders of the first Albanian state. "Martalozë" or the border military guards, according to the cycle, defended the borders of a state. Even Muji, Halil, Omer etc. do not fight anymore against unknown heroes, but against Kraals, Captains, Vojvods, Harambashes, Bans etc, who come from certain Slavic, Maxhar territories. Some

¹⁸⁸Camerun, 2008, p. 216.

songs, where the kreshniks decide to sell the arena's horses, to convert the swords in ploughs etc., belong to this period, too.

The pre-tribe mentality, being totally a collective mentality where the individual is not separated from the others, has a universal character as an ethno-cultural layer of this legendary, mythical mentality. Creativity, as an artistic image, is the echo realized in songs, where the shortest songs have less than 100 verse lines, which together with some other elements resemble to ballads, while the longest songs have nearly 600 verse lines and present the mythical subjects more dramatically. Operating with artistic criteria, we distinguish the mythical, pagan imagination from that which comes after words, because the antonym builds the border between the consciousness and unconsciousness, between the totemic polytheism and the monotheistic belief. The way the world of that time was imagined differs a lot from the later one, because there was a different understanding about life and death, the man and the divinity, the individual and the world, the time and the space, the household and the world. "The mentality of this period implicates the time of the mythical thought, which dominated all antic times and survived as a form of a past imposition through compromises up to the end of the paleochristianity"¹⁸⁹. The times of the legendary mythical mentality accept neither the present nor the future, because they belong to a world where only the past exists.

The relation where the collective mentalities are converted into artistic truths as the spirit of an epoch comes closer to the historic truths. Also, the decoding of the ingrained images in epic subjects, have attracted the attention of such sciences as history, mythology, ethnology etc.

The Albanian, mythic-legendary, oral literature created in prehistory as "terminus ad quem" in the XV century, the time when fire arms were invented, was "an opus non finita", which would give more space to the layers of the other systems of knowledge, art, faith and mentality, a feature that has been understood and argued correctly by the researcher M. Parry and A. Lord. They tracked the mechanism of (self) preservation of the epos while passing in the north of Albania. The epos with its mysticism fed the ancient inhabitants of these lands with generosity, who survived in spite of many privations. Together with them, for their life, this kind of art: "...never surrendered but fought and still fights to make it more beautiful and more vital (felt)"¹⁹⁰.

References

- CAMERUN, Aneril. *Byzantine*, Tirana, 2008 [=Camerun, 2008].
- CCABEJ, Et'hem. *Between West and East Albania*. Tirana, 1994 [=Ccabej, 1994].
- HAXHIHASANI, Q. // *Albanian*. Tirana, 1991. No.1 [=Haxhihasani, 1991].
- JAKOBSON, R., BOGATYRJOV, P. *Folklore as a special form of creativity*//Teutonic, 1929 [=Jakobson *et alii*, 1929].
- KADARE, I. // *Albanian*. Speech held on the occasion of receiving the prize "Prince of Asturias, Spain, 2009 [=Kadare, 2009].
- KONICA, Faik. *Works*. Tirana, 1997 [=Konica, 1997].
- MUSTAFA, Myzafer. *Albanian Tale-Poetry and Fabulous*. Pristina, 2003 [=Mustafa, 2003].
- NORWICH, John Julius. *A Short History of Byzantium*, Tirana, 2007 [=Norwich, 2007].
- SINANI, Shaban. *The Epos of the Kreshniks Mythology*, Tirana, 2006 [=Sinani, 2006].

¹⁸⁹Sinani, 2006, p. 124.

¹⁹⁰Kadare, 2009.

DER PARZIVAL WOLFRAMS VON ESCHENBACH ALS VORLÄUFER DES BILDUNGSROMANS

Irina CIORNAIA,

Magister,

Staatliche Aleku-Russo-Universität, Balti, Republik Moldau

Rezumat

În articol, analiza romanului educativ al scriitorilor Wieland și Blanckenburg este progresivă. Romanul ilustrează dezvoltarea tânărului erou prin regăsirea de sine. Prezentarea umanității lucide superioare ne amintește de niște reprezentări religioase și substituie modelele de devenire mai vechi, religios definite.

Wolframs Parsifal poate fi considerat drept predecesorul romanului educativ. Parsifal a crescut fără tată, el este, într-un fel, copilul naturii. Cântecul păsărilor îi mișcă inima, el se ține cât mai departe de lume și se consideră a fi un "tump", adică un străin printre oameni. După o întâlnire cu cavalerii, pe care-i consideră zei, el ar dori să-i imită, de fapt, fără a realiza ce înseamnă titlul de cavaler. Doi educatori îndeplinesc rolul de tată, și anume Gurnemanz și Trevirenz. Ei și îi formează tânărului imaginea despre lume și religie. Trevizent, de asemenea, îi dezvăluie taina cupei Graal. Grație acestor evenimente educative, Parsifal se formează ca un om total diferit. El capătă cunoștințe și calități pozitive, care, în sfârșit, îl ajută să găsească cupa Graal.

Abstract

In the article under consideration the events' development in the Bildungsroman are reviewed by Wieland and Blanckenburg. The Bildungsroman scheme examines the crisis development of a young man in his self-identification. The goal and the explanatory presentation of superior humanity remind of the religious ideas and substitute the older religiously defined models of self-development.

Wolfram's Parzival may be considered as predecessor of the bildungsroman. Parzival grows up without a father, he is a child of nature. The birdsong moves his heart, he sticks remotely to the knight world and may be considered as a "Fool", that is (=i.e.) alienated from the whole world. After a meeting with knights whom he has considered to be gods, he would like to imitate them, without realizing what the knight estate in fact means. He has two educators who perform the role of his father. They are Gurnemanz and Trevrizent who have taught him the formation about the world and religion. Trevrizent has also revealed him the truth about the Grail Cup. Such educational experience makes Parzival to be an absolutely different man. He has acquired knowledge and positive qualities which at last contribute to finding of the Grail Cup. Thus the earthly and religious diadems are connected with the ideal of a medieval man.

Der Werdegang eines Menschen ist eines der am weitesten verbreiteten Themen in der Literatur. Im Werk stellt jede Epoche dem Protagonisten einen eigenen Spielraum zur Verfügung, damit er seinen Werdegang selbst und auf seine Weise gestaltet. Im Mittelalter geschieht die Emanzipation des Einzelnen aus religiösen und sozialen Bindungen traditioneller Art, im 18. Jahrhundert wird das Bedürfnis nach Entfaltung durch Talent und Leistung bestimmt. In den Romanen über „des Helden Bildung“ werden Individuum und Gesellschaft einander gegenübergestellt, d.h. die subjektive und objektive Seite der menschlichen Existenz. Dabei fokussiert man sich auf das Subjekt und seine sozialen Gestaltungsprozesse, um daraus zu erschließen, welche konkreten zwischenmenschlichen Beziehungen die Entfaltung der Person beeinflussen. Die Ergebnisse äußern sich in Prozessen der Entstehung von individuellem Handlungswissen und einer allgemeinen Handlungsorientierung. Nur in diesem Fall kann die Sozialisation die Interaktion voraussetzen und soziale Dispositionen des Menschen zur Reflexion, zur Koordination und zur Verständigung bauen.

Der literarische Diskurs über Wort und Begriff Bildung hat eine lange Geschichte. Im Begriff Bildung steckt das Wort „Bild“. Dieses Element wurde einer jüdisch-christlichen Tradition entnommen. Als eine der wichtigsten Quellen des Bildungsgedankens erweist sich der sogenannte *imago-dei-Gedanke*. Das ist die Idee, dass der Mensch das Ebenbild Gottes sei. Bildung entstammt somit aus einer religiösen Vorstellung. Im Schöpfungsbericht der Bibel steht: „Dann sprach Gott: Lasst uns den Menschen machen als Abbild uns ähnlich“, d.h. Gott schuf den Menschen als ein Abbild.

Im 14. Jahrhundert kann man eine weitere Auffassung des Bildungsbegriffs finden und zwar in der deutschen Mystik bei Meister Eckhard. Er greift den Begriff Bildung in einem spirituellen Sinne auf: der Mensch ist nach dem Bilde Gottes geschaffen, damit er in ein Bild Gottes verwandelt werden kann. Im Zeitalter der Aufklärung und des Neuhumanismus wurde Bildung

im Vergleich zu den Mystikern nicht als die große religiöse (göttliche) Angelegenheit der Seele, sondern als die große weltliche Angelegenheit der Seele betrachtet, die ihre (eigene konzipierte) Selbstformung vollziehen kann.

Im Wörterbuch der deutschen Sprache um 1807 wird Bildung als ein Zustand definiert, in dem der Mensch an Geist und Herz gebildet ist und Geschicklichkeiten und feine Sitten aufgenommen hat. Daraus folgt, dass es die Bildung des Geistes im Sinne von Wissen, die ästhetische Bildung des Geschmacks und die Moralität als eine der höchsten Bildungstugenden gibt.

Als Darstellung und Reflexion der oben genannten Bildungsprozesse entsteht im 18. Jahrhundert der Bildungsroman. Sein Erfinder Christoph Martin Wieland und dessen Nachfolger Goethe prägen eine Darstellungsform, in der gelungene und misslungene Bildungsprozesse von besonderen Individuen das Thema sind: Der Mensch soll sich nun nicht mehr zum Abbild Gottes entwickeln, sondern das Ziel ist menschliche Vervollkommnung. Der Mensch soll in einer Gesellschaft leben, hier geht es um den Forschungsprozess eines Individuums, damit er ein nützliches Mitglied der Gesellschaft werden kann. Der Entwicklungsprozess eines Individuums, sein Bildungsweg bleibt bis heute ein führendes Thema in der Literatur.

Während des Prozesses der Selbstfindung entwickelt der jugendliche Mensch, infolge wachsender Einsicht in die eigenen Möglichkeiten und Grenzen, ein subjektives Gefühl der personalen Identität, ein Bewusstsein der freien Übereinstimmung mit sich selbst als einem konsistenten Ich. Nachdem er sich für einen bestimmten Lebensentwurf entschieden hat, erfährt er im Fortschreiten der Zeit die Kontinuität seiner Verhaltens- und Orientierungsmuster. Die personale Ich-Identität ist als rein formale Zielbestimmung des Bildungsprozesses des jugendlichen Menschen zu begreifen, da sie mit zahlreichen geschichtlichen Inhalten verträglich ist¹⁹¹. Der Bildungsprozess des Individuums durchläuft eine irreversible Folge von komplexen Entwicklungsphasen, wobei jede höhere „Stufe“ die vorhergehende voraussetzt. Dieser Prozess vollzieht sich in der Regel krisenhaft, woraus folgt, dass Identitätsbildung durchaus misslingen kann. Die Richtung des Bildungsprozesses zielt auf zunehmende Selbständigkeit des Ichs gegenüber den determinierenden Mächten von Natur, Gesellschaft und Kultur, auf eine Mündigkeit, die an der wachsenden Fähigkeit des einzelnen zu individuellen Problemlösungen sichtbar wird¹⁹².

Der jugendliche Mensch gewinnt seine personale Identität in der Regel am Ende der Reifungskrise der Adoleszenz. In der Adoleszenz vollzieht sich der primäre Prozess der Identitätssuche, indem der Jugendliche verschiedene soziale Rollen gleichsam experimentell erkundet, sich reflektierend allgemeiner Handlungsmaximen versichert und in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normenerwartungen sich für einen Existenzentwurf entscheidet, der unter Umständen sein ganzes künftiges Leben bestimmen kann¹⁹³.

Seit dem 18. Jahrhundert bedeutete Bildung stets Entwicklung zur Humanität, in jeder Epoche werden die Inhalte der Humanität neu definiert. Der Begriff „Humanität“ bezeichnet die allgemeine Menschenliebe, Mitmenschlichkeit und Nächstenliebe. Es ist keine Beschreibung dessen, was menschlich (also eine tatsächliche Eigenschaft des Menschen) ist, sondern eher dessen, was wünschenswert (und somit noch nicht erreicht) ist. Die Zielbestimmung der Menschwerdung war und ist durch einen Charakterbegriff gekennzeichnet, der den einzelnen einer sittlichen Verantwortung unterstellt, der eine spannungsvolle Balance zwischen den Bedürfnissen des Individuums und den Normerwartungen der Gesellschaft herstellt. Nach Koselleck sind idealtypische Grundzüge im prozessualen Weg der Selbstfindung enthalten, der über die aktive Selbstreflexivität zu personaler Identität als Bedingung der Autonomie des Individuums führen kann¹⁹⁴. Ähnliche Ansätze finden sich bei Jacobs, der meint, dass das Individuum „als selbständige, mit originärer Spontanität ausgestattete Größe“ in der Gesellschaft anerkannt ist.

¹⁹¹Buck, 1984, S. 151.

¹⁹²Blankertz, 1978, S. 67.

¹⁹³Erikson, 2002, S. 137.

¹⁹⁴Conze *et alii*, 1995, S. 100.

Das Verständnis der Individualität gründet in der Annahme vom Recht des Einzelnen auf Selbstentfaltung und -verwirklichung.

Die erste Erwähnung über die innere Progression und den individuellen Entwicklungsgang des Protagonisten findet man in Friedrich von Blanckenburgs „Versuch über den Roman“ (1774), in dem gefordert wird, dass die Handlung sich auf „die Begebenheit einer Person“ konzentrieren solle¹⁹⁵. Als eigentlicher Gegenstand des Erzählens wird die „innere Geschichte“ des Helden¹⁹⁶, die Entwicklung seiner „Denkungs- und Empfindungskräfte“¹⁹⁷ erkannt, die zu einem innerlich notwendigen „Beruhigungspunkte“ zu führen ist¹⁹⁸. Der Bildungsroman soll das Wertungsvermögen und „die Empfindungen des Menschen bilden“¹⁹⁹.

Karl Morgenstern hat gegenüber Blanckenburg keine neuen Strukturelemente entdeckt. Er formulierte die Thematik der Entwicklung einer jugendlichen Zentralfigur recht eindringlich: „Bildungsroman wird er heißen dürfen [...], weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang [...] darstellt“²⁰⁰. Morgenstern präziserte auch das Kompositionsprinzip der funktionalen Zuordnung der Figuren und Räume auf die Zentralgestalt hin: der Bildungsroman zeige „Die Menschen und Umgebungen auf den Helden wirkend und die darzustellende allmähliche Bildung seines Innern uns erklärend“²⁰¹.

Mit Wilhelm Dilthey setzte die literaturwissenschaftliche Theoriebildung der Romangattung unter dem Terminus des Bildungsromans ein. Dilthey präziserte diesen auf der Basis der harmonisierenden organologischen Bildungsidee der Goethezeit. Er bestimmte als Zielpunkt der dargestellten Entwicklung des Protagonisten, dass dieser „sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiss wird.“²⁰², damit war als gattungsspezifische Thematik die Suche eines jungen Menschen nach seiner personalen Identität erkannt. Dilthey bezog sich bei seinem Definitionsversuch auf ein Textkorpus, das der frühen Romantik entstammte. Er begriff jene Zeit als eine „Epoche innerer Bildung“, in welcher das Individuum Staat und Gesellschaft als „fremde Gewalt“ erfahren habe²⁰³.

Jürgen Jacobs geht in seiner Studie von Goethes Paradigma aus und gelangt so zu der Feststellung, der Bildungsroman zeige „die Tendenz zu einem harmonischen Zustand zwischen Individuum und Umwelt“²⁰⁴. Jacobs relativiert „solche Versöhnung zwischen Ich und Welt“ am Schluss seines Buches, wo er einschränkend bemerkt, die Realität dürfe dem Protagonisten zuletzt nicht „vollkommen fremd, sinnlos oder feindlich“ erscheinen²⁰⁵.

Rolf Selbmann versteht den Bildungsroman als historische „Romanart oder -gattung“²⁰⁶. Er versucht, die Bildungsromane der Romantik als antiklassische „Gegenmodelle“ zu begreifen. Als weiterführend erweist sich seine Anregung, die „Antibildungsromane“ als „eigenständige Verarbeitungen spezifischer Bildungsvorstellungen“ zu verstehen²⁰⁷. In der Tat ist diese Variante der Romanart etwa so alt wie der Bildungsroman selbst. Sie fungiert als kritisches Korrektiv der in den Bildungsromanen gestalteten jeweiligen Leitbilder. Im Antibildungsroman wird in parodistischer oder satirischer Weise eine Bildungsgeschichte erzählt, die „zu Fehlbildungen führt und dem Helden verloren geht“²⁰⁸.

¹⁹⁵Blanckenburg, 1965, S. 324.

¹⁹⁶Ebd., S. 387.

¹⁹⁷Ebd., S. 395.

¹⁹⁸Jacobs, 1972, S. 301.

¹⁹⁹Blanckenburg, 1965, S. 435.

²⁰⁰Lämmert, 1988, S. 257.

²⁰¹Ebd., S. 256.

²⁰²Dilthey, 1924, S. 393.

²⁰³Ebd., S. 394.

²⁰⁴Jacobs, 1972, S. 15.

²⁰⁵Ebd., S. 272.

²⁰⁶Selbmann, 1984, S. 38.

²⁰⁷Selbmann, 1984, S. 40.

²⁰⁸Ebd., 1984, S. 40.

Den größten Beitrag zur Forschung des deutschen Bildungsromans hat Gerhart Mayer geleistet. In seinem Buch „Der deutsche Bildungsroman“ versucht er eine Reihe von den deutschen Romanen zur Romangattung „Bildungsroman“ einzuordnen, er schreibt, dass die Prämisse des Bildungsromans die Idee der Bildsamkeit des Individuums ist, dessen Fähigkeit, sich während der Jugendzeit und Adoleszenz in Auseinandersetzung mit den Anforderungen der Umwelt zur personalen Identität, zum Bewusstsein der Konsistenz und Kontinuität des Ichs zu entwickeln²⁰⁹. Daraus ergibt sich als zentrale Thematik der Romanart die erfolgreiche Suche eines jugendlichen Protagonisten nach existenzsichernden Orientierungsmustern, nach Bestimmung seines gesellschaftlichen Standortes. Diese Suche stellt sich als eine krisenhafte innere Progression dar, die in der Regel mit dem Eintritt in die Welt der Erwachsenen, mit der Selbstfindung ihren vorläufigen Abschluss findet. Die innere Progression des Helden kann sich nur mittels einer zeitlichen Progression narrativ verwirklichen. Die Handlungsgegenwart, in der sich der heranwachsende Protagonist bewegt, ist chronologisch geordnet, d.h. die einzelnen Phasen der Progression zeigen eine irreversible Abfolge. Der zielgerichtete Prozess des sich selbst suchenden Helden endet in der Regel in der subjektiven Erfahrung gewonnener Ich-Identität. Die Selbstfindung setzt im Prozess der inneren Progression eine deutliche Zäsur, die sich in der subjektiven Befindlichkeit des Protagonisten äußert. Jetzt hat er eine bestimmte Verhaltensdisposition und Gerichtetheit gewonnen, eine Grundhaltung, die auch die Entscheidung für gewisse sittliche Normen und humane Wertvorstellungen einschließt. Der Held hat sich ein individuell bestimmtes Weltverhältnis erarbeitet, das aus der Erkenntnis der eigenen Möglichkeiten und Grenzen sowie der Einsicht in die notwendigen Widersprüche zwischen Ich und Gesellschaft resultiert. Der Protagonist ist eine Zentralgestalt, der die übrigen Figuren funktional zugeordnet sind. Sie repräsentieren teils die relevanten Lebens- und Erfahrungsbereiche seiner inneren Progression, teils spiegeln sie seine Wesensart. Um den Romanhelden geschieht alles, er ist der Repräsentant der Bildsamkeit. Durch die Reaktionen gewinnt er Profil, daher entbehrt die Fabel des Bildungsromans der spannungsreichen Aktion seitens des Helden. Der Erzähler erscheint didaktisch motiviert, auf Leserlenkung bedacht. Er bemüht sich um klare Übersichtlichkeit des Romanbaus und gibt dem Leser nicht selten Verständnishilfen, etwa durch Vorreden, Kapitelüberschriften, wertende Kommentare und generalisierende Reflexionen. Der Erzähler verkündet sein humanes Leitbild mit entschiedenem Anspruch auf exemplarische Verbindlichkeit, indem er den musterhaften Protagonisten zu gewissen sinnstiftenden Orientierungsmustern finden lässt. Dadurch liefert er dem Leser ein Identifikationsangebot, das diesen zur Reflexion über die eigene Person und deren Verhältnis zu Umwelt und Tradition aufruft.

Die besondere Eigentümlichkeit des Bildungsromans als eine Dichtungsart ruht in einer festen Zielsetzung, zu der Wachstum, Erziehung und Bildung hinzuführen suchen. Der realistische Roman überzeugt von der Möglichkeit einer vollkommenen Entfaltung der natürlichen Anlagen des Menschen. Der Roman des 18. Jahrhunderts führt zur Verkündigung eines Ideals, dessen Sinnggebung durch die Aufgabe des Lebens bestimmt ist. Der Wille zu einer Lebenskunst, zur Prägung der Persönlichkeit steigert sich zur verklärten Darstellung einer höheren Form des Menschentums, die als ein Sollen der Realität des menschlichen Daseins gegenübergestellt wird, und diese Zielsetzung gipfelt in einem geradezu religiösen Glauben an die menschliche Existenz, der getragen ist von der Überzeugung, dass der Mensch aus eigener

Kraft sich bereits im Diesseits erlösen kann, dass es ihm gelingt, schon auf Erden einen Zustand menschlicher Vollendung zu erreichen. Ich, Gott und Welt betrachtet man als eine wohlgegliederte Harmonie und alle sozialen Ordnungen erscheinen ausgeglichen. Daraus ergibt sich ein Zustand, der, christlich gesehen, nur im Stadium der jenseitigen Erlösung denkbar ist. So kann der idealistische Bildungsroman einen Ausblick in eine diesseitige Erlösungswirklichkeit geben, in der die Spannungen und Widersprüche des realen Lebens aufgelöst scheinen. Die Verwirklichung des Erlösungsgedankens im Diesseits als eines Zustandes, in den der Mensch durch Vollendung seiner Existenz aus eigener Kraft zu gelangen vermag, konnte überhaupt als möglich gedacht werden, sobald der Mensch völlig auf sich selbst gestellt war. Diese Problema-

²⁰⁹Mayer, 1992. S. 19.

tik haben große Dichter wie Wolfram von Eschenbach und Grimmelshausen in ihren Bildungsromanen vorbereitet. Obwohl das kirchliche Weltbild des Mittelalters und des Barocks einer solchen weltlichen Zielsetzung entgegenstand, so ist damit bereits angedeutet, wie sehr diese Idee im Wesen des deutschen Bewusstseins verwurzelt ist. Die Vorstellung von einer Vollendung des Menschen und einer irdischen Paradiesesstufe wechseln aber mit der Weltanschauung der Verfasser und der Zeiten. Die Geschichte des Bildungsziels im Rahmen der Bildungsromane ist ein Ausschnitt aus der deutschen Geistesgeschichte.

Der deutsche Bildungsroman ist eine Sonderform des Entwicklungsromans, eine Gattung, die sich durch ihre Großartigkeit, Zielstrebigkeit und Mittelpunktbedeutung von den anderen europäischen Romanen unterscheidet. Dieser Roman stellt das menschliche Werden unter dem Gesichtspunkt spontaner Eigenkraft, Selbsttätigkeit und Eigengesetzlichkeit dar. Mit Bildung ist nicht bloß der Weg zum Ziel, sondern zugleich das Ziel selbst gekennzeichnet. Gewiss ist die Idee der Bildung nur in der Goethezeit in ihrer ganzen Tiefe erlebt worden. Winckelmann war es, der als erster mit der unerhörten Kraft seiner sinnlichen Anschauungsweise diese von der körperlichen Gestalt abgeleitete Bezeichnung auf geistige Phänomene übertrug und sie zum Mittelpunktsgedanke der Selbstgestaltung des autonomen Menschen erhob. Bildung erscheint hier als Weg zum vollkommenen Gebilde, als Entfaltung eines bloß in der Anlage gegebenen Urbildes. Durchbildung aller Anlagen und Kräfte des Menschen zum geschlossenen Ganzen, zum Mikrokosmos als Spiegel des Makrokosmos wird nun die Zielsetzung des Bildungsgedankens. Zu dem Zustand organischer Vollkommenheit gehört naturgemäß auch die ethische Vollendungsstufe. Bildung im klassischen Sinne ist also zugleich Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, ist Humanität, Kalokagathia.

In den „Lehrjahren“ von Goethe handelt es sich um die Darstellung eines deutschen Jünglings in den entscheidenden „Bildungs“jahren. Erfüllt von phantastischen Träumen, tritt er ins Leben. Auf dem Theater sucht er die Erfüllung der Ideale, deren Verwirklichung er im Leben nicht findet. Liebe und Freundschaft fördern seine Entfaltung. Erst nach bitteren Enttäuschungen reift er heran und wird langsam seiner selbst und seiner Aufgabe in der Welt gewiss. Es ist eine Entwicklung von phantastischen Wirren und Stimmungen der Jugend zum reinen und wahren Ideal der Selbstbeschränkung und der Tat, vom egozentrischen Phantasieleben zum wirklichkeitserfüllten Gemeinschaftsleben, vom Schicksalsglauben zur freien Entfaltung des Charakters. Am Schluss des Werkes vermag der Held des Romans als vollendete Persönlichkeit zu erscheinen, die, in sich gefestigt, der Wirklichkeit gegenübertritt.

Die besondere Eigenart der „Lehrjahre“ liegt aber darin, dass alle scheinbaren Zufälligkeiten des Lebens sich sinnvoll der Leitidee eingliedern, dass alle Begebenheiten und Begegnungen eine tiefere symbolische Bedeutung haben, dass also nicht eine beliebige individuelle Entwicklung vorgeführt wird, die Ausbildung einer Sonderform des Menschen fördert, sondern dass es sich um eine organische Entfaltung handelt, die dem Streben jeder einzelnen Monade nach letzter Vollendung, nach Ausweitung zu einer Totalität entspricht. Selbstentfaltung der Persönlichkeit in festumrissenen Entwicklungsstufen, Verwirklichung der Existenz unter der Entwicklung der Naturgesetze, Vollendung der Persönlichkeit sind also die eigentümlichen Leitideen, die die „Lehrjahre Wilhelm Meisters“ beherrschen.

Der mittelalterliche Roman wie Wolframs „Parzival“ kann als Vorläufer des Bildungsromans betrachtet werden, denn er bedient sich der Strukturelemente und der Entwicklungs- und Integrationsgeschichte des Haupthelden als Thema des Bildungsromans. Parzival wächst auf der Burg Soltâne auf, ohne etwas vom ritterlichen Leben zu erfahren, und auch ohne eine entsprechende Erziehung. Nur dank der Beschreibung des Erzählers hat der Rezipient zwei verschiedene Perspektiven auf die Handlung der Soltâne-Szene: 1) Herzloyde entschließt sich zum Rückzug von der Welt und der Armut, was verdienstvoll ist; 2) Aus der Sicht Parzivals ist diese Handlung problematisch, denn sie schafft viele Schwierigkeiten für seinen Werdegang. Parzival ist motiviert, sein eintöniges Leben auf der Burg zu verändern. Diese Selbstmotivation „Was soll ich tun?“ bringt ihn zur neuen Erkenntnis seiner selbst. In der weltlichen Isolierung, weit von der ritterlichen Welt, kann er sein Ich nur durch eine Beschäftigung zeigen, und durch die Jagd der Vögel. Das schockiert die Mutter, an einem Tag fallen die Wünsche der Mutter und

des Sohnes nicht zusammen, sie geraten in Streit. Es ist klar, weil der Sohn die mütterliche Liebe bis zu einem bestimmten Alter unbedingt braucht, dann kommt die Zeit, in der der Sohn seine männlichen Fähigkeiten und Eigenschaften durchsetzen will, dafür braucht er freie Bahn und will nicht mehr an der Mutter hängen. Parzivals Mut, seine Laufbahn selbst zu gestalten, sein Selbst zu erfahren ist lobenswert. Nur durch seine eigene Wirksamkeit kann er den Sinn vieler Dinge begreifen. Die Rolle der Mutter bei Parzivals Selbstbestimmung in der Gesellschaft ist gering. Die Mutter ist eine Vertreterin der asketischen Lebensweise, was für Parzival fremd ist. Herzeloide selbst hat in ihrem Leben Not, Leid, Liebeskummer erlitten, sie ignoriert die weltliche Lebensweise, ihre Normen, Pflichten und Sitten. Die Wirklichkeit des irdischen Lebens assoziiert sie mit der göttlichen Vorausbestimmung ihres Sohnes, der für sie ein Kleinkind bis zu ihrem Abschied bleibt. Man kann vermuten, dass Herzeloide nicht in der Wirklichkeit lebt, sie existiert, weil sie den Sinn ihres Lebens nur in ihrem Sohn sieht. Alles, was Parzival tut, muss sie unter Kontrolle halten, sie hat nichts mit der Bildung zu tun, es ist nur eine große Furcht vor der Zukunft und vor Parzivals Schritten in die Erwachsenenheit. Parzival handelt nicht nach einem bestimmten Schema, er ist ein „Naturkind“, das nur instinktiv handeln kann. So findet er, ohne ritterliche Erziehung aufgewachsen, für sich eine Beschäftigung „Vogeljagd“, die Teil der Erziehung junger adliger Söhne ist, da die „Vogeljagd“ im Mittelalter zu den „Sportarten“ gehört. Aber Parzivals erste Erfahrung erweist sich als ambivalent, denn das Verstummen der Vögel bringt ihn zum Weinen [Pr. 118, 7–118, 10]. Er bereut sein Handeln–das Töten der Vögel. Das Motiv des Vogelgesangs weckt in Parzival den Wunsch des Aufbruchs, dieser Wunsch kann Herzeloide nur Leid bringen. Die Szene mit den Vögeln wird zur Stimme der Sehnsucht nach der Vaterwelt, die ihm versagt ist. Das Erbe des Vaters regt sich in dem Kind, der Erzähler erläutert: *des twanc in art und sîn gelust* [Pr. 118, 28]. Gahmurets „art“ ist von Sehnsucht nach Ritterschaft und nach Minne bestimmt. Diese Szene zeigt zwei Impulse, die Parzivals Fähigkeiten entlarven:erstens erlegt Parzival wie ein ritterlich erzogenes Kind geschickt die Vögel, zweitens dringt die „süeze“ des Vogelgesangs in sein Herz und erregt ein erstes Minneverlangen in dem Kind. Parzival ist ein unerfahrenes Kind, er weiß weder Ritterschaft noch Minne, er ist noch nicht imstande, seine Gefühle zu beschreiben. Herzeloides Reaktion ist verständlich, sie hasst den Vogelgesang, sie versteht seinen Sinn, deshalb befiehlt sie ihren Jägern, die Vögel auszurotten, die ihrem Sohn das Leid bringen könnten. Parzival bittet die Mutter um Schonung der Vögel, wodurch er sein Mitleid zu den Lebewesen zeigt, aber die Mutter beharrt auf ihrem Befehl, weil sie sich vor der Gefahr fürchtet. Ohnehin sind Herzeloides Versuche, ihren Sohn bei sich zu halten, vergeblich. Herzeloides Jäger können nicht alle Vögel töten. Parzivals Wissbegier und seine Ungebundenheit sind stärker als die Befehle der Mutter.

Für den Rezipienten ist es klar, dass Parzivals Bildung in den „Kindheitsszenen“ mehr auf Selbstbildung basiert ist. Die Mutter ist ein Hindernis in seiner weltlichen Bildung, es gibt keine richtige Bildung in der falschen Realität, in die die Mutter und ihre Umgebung versunken sind. Diese künstliche Realität kann einerseits für Parzival Nutzen bringen, indem er die Wirklichkeit „rein“ wahrnimmt, wie sie ist, in der er auf seine eigene Art handeln kann, andererseits entspricht dieses Handeln den Normen der Gesellschaft nicht und kann zu Irrtümern führen. Parzivals Bildung in der Kindheitsepisode kann man sich anschaulich auf folgende Weise vorstellen:Der Knabe ist von großer Schönheit, physisch im Vollbesitz seiner Kräfte, ihm eignet ein instinktiver Drang und eine angeborene Fähigkeit zur Jagd²¹⁰. Parzival ist in derselben Zeit feinfühlig, das zeigt seine Reaktion auf den Vogelgesang und die Tötung der Vögel. Er hat ein enges Verhältnis zu seiner Mutter und wendet sich mit allen Problemen und Fragen an sie. Er ist wissbegierig und offen, alles, was für ihn unbekannt ist, will er erfahren und stellt immer direkte Fragen. Er vereint damit positive Anlagen und ein freundliches Leben. Trotz der unstandesgemäßen Erziehung verweisen hier schon Szenen auf seine ritterliche Bestimmung, z.B. seine Fähigkeiten Hirsche und anderes Wild zu jagen, den Umgang mit dem Gabylot, seine Kraft und seine Schönheit. Im Umfeld des idyllischen Lebens auf Soltâne weiß der Junge sich zu bewegen, er wird bezeichnenderweise hier nirgends als „tôr“ oder „tump“ bezeichnet.

²¹⁰Lämmert, 1988, S. 243.

Seine „tumpheit“ erscheint als Charakteristikum beim ersten Kontakt mit der ritterlichen Welt. Das Fehlen der Information über das Rittertum bringt ihn ins Gedränge. Die mütterliche Erziehung, die von der Dichotomie Weiß-Schwarz, Himmel-Hölle, Gott-Teufel geprägt ist, gerät in Gefahr. Das Verhalten Parzivals ist in der Begegnungsszene mit den Rittern für den Rezipienten inadäquat und rührend zugleich. Die drei Ritter verhalten sich gegenüber Parzival nicht höflich, sie lachen ihn aus und finden sein Betragen „toerisch“. Nur der Ritter, Karnahkarnanz, der prächtig gerüstet auftritt und sich nach dem Grund für den Aufenthalt erkundigt, bemerkt bei der Begegnung mit Parzival seine Schönheit. Parzival wiederholt im Gespräch mit Karnahkarnanz seine Bitte um Hilfe viele Male. Er ist von dem Glanz der Rüstung und des Wahrgenommenen so geblendet, dass er nicht situationsadäquat handeln kann, er kann die Fragen nicht deutlich beantworten. Hier wird er als *fil li roy* Gahmuret apostrophiert. Der Rezipient vergleicht den souveränen Umgang Gahmurets mit Fragen der Etikette und Parzivals Unfähigkeit, sich ritterlich zu benehmen. Die Diskrepanz zwischen zugedachtem Status in der Welt und Erziehung werden in dieser Szene deutlicher. Karnahkarnanz zeigt seine Toleranz und sein Verständnis, er erklärt Parzival, dass er nicht Gott sei, aber gerne seine Gebote befolge; sie seien Ritter [Pr. 122, 29–123, 2]. Parzivals Frage „was sei das?“ hat die gleiche Struktur wie die Frage nach Gott. Die zweite Frage „wer gît ritterschaft“ [Pr. 123,4 –123, 6] enthält ein Element der Reflexion: Er hat schon über Gott und seine Allmacht von seiner Mutter erfahren, die behauptet, dass die Ritter nicht identisch mit Gott seien, so geht Parzival davon aus, dass das Rittertum einer anderen Macht entstammt. Parzivals Schönheit ist ein Ausweis seiner ritterlichen Bestimmung und seiner ritterlichen Abstammung. Der Erzähler vergleicht seine Schönheit mit der aller Männer seit Adams Zeiten [Pr. 123, 13–123, 18]. Diese Bemerkung lässt sich als Hinweis lesen, dass Parzivals Schönheit einerseits auf die ritterliche Bestimmung verweist, andererseits auch auf seine Erwähltheit²¹¹. Die Abschiedsrede von Karnahkarnanz: „der fürste sprach`got hüete dîn./ôwî wan waer dîn schoene mîn!/dir hete got den wunsch gegeben./ob du mit witzen soldest lebn./diu gotes kraft dir verre leit.“ [Pr. 124, 17–124, 21] beweist erneut seine tiefere Einsicht in die Besonderheit des Knaben, und seine Einschätzung bildet einen wesentlichen Baustein für die Sicht der Leser auf den Helden. Das Treffen mit den Rittern ist ein neuer Impuls für die weitere Entwicklung. Seine kindlichen Fragen und seine Naivität sind erstaunlich, aber sie bringt ein Ergebnis. Parzival versteht Karnahkarnanz' Worte auf seine kindliche Weise. Er muss glauben, dass man nur zu Artus gehen muss, dort Ritterschaft verliehen bekommt, um in der Folge gegen jeden zu kämpfen, der einem gerüstet gegenübertritt. Der ethische Hintergrund von Karnahkarnanz' Handeln gelangt nicht ins Bewusstsein des Kindes, das auf die äußere Erscheinung fixiert ist und in dieser Fixierung durch die Worte des Ritters bestätigt wird: Ritter ist,wer eine Rüstung trägt und kämpft,so könnte man zusammenfassen.

Als Herzloyde über das Treffen mit vier „man/noch liehte dann got getan“ [Pr. 126, 9] erfährt, fällt sie in Ohnmacht. Der Sohn ist entschlossen, bei Artus Ritterschaft zu erwerben. Hier entsteht die Konstellation zwischen Herzloydes Gotteslehre und Parzivals Entschluss, Ritter zu werden. In der Begegnung mit den Rittern ist die Verwechslung dieser mit Gott komisch und tragisch zugleich. Die falsche Gottesvorstellung Parzivals wird ihn in einen tiefen Konflikt mit Gott führen, der aus Parzivals Sicht, nicht fähig ist, ihm einen Ausweg in den schwierigen Situationen zu zeigen. Er glaubt später, dass seine Berufung zum Gralskönig wegen seiner ritterlichen Taten erfolge, aber dieser Gedanke ist irreführend.

Die Bildung Parzivals in den „Kindheitsszenen“ ist durch die „äußere“ Bildung gekennzeichnet, die „innere“ Bildung ist mit Parzivals Religiosität, mit seiner Treue und mit seiner Fähigkeit, die Fehler zu gestehen, verbunden. Die letzte wird in der Kindheitsszene nicht vorgeführt.

Die Vaterfigur Gahmuret spielt eine wichtige Rolle in der Sozialisation Parzivals. Es ist bekannt, dass im Mittelalter der Vater als führende Person auftritt, gleichzeitig ein Herrscher und ein Haupt der Familie ist. Obwohl Gahmuret an der Erziehung des Sohnes nicht teilnimmt, erbt Parzival von ihm die wichtigsten Eigenschaften und Tugenden wie Tapferkeit, Tüchtigkeit,

²¹¹Blankertz, 1978, S. 44.

Furchtlosigkeit, Entschlossenheit, Stärke, Männlichkeit, Freigebigkeit, Christlichkeit, Begabung für Kriegskunst und den in den Kriegen erworbenen Ruhm des Vaters, was für jene Zeit ein Ehrenzeichen bedeutet, z.B. bei der Beschreibung des ersten ernstes Kampfes vor Pelrapeire nennt der Erzähler Parzival den Sohn König Gahmurets [Pr. 4, 97], der fähig ist, den Ruhm des Vaters zu vermehren; im zweiten Kampf mit Clamide sieht man „Gahmuretes kint ninder müede an keinem lide“ [Pr. 4, 213–4, 214]. Diese Worte sind ein Beweis dafür, dass der Sohn seines Vaters würdig ist. Die zukünftige soziale Stellung Parzivals hängt doch immer stärker von seinen eigenen Leistungen ab, weil er erstens das lebendige Vorbild des Vaters verloren hat und keine Verbindung zwischen Vater und Sohn vorhanden ist, zweitens nimmt Herzloyde eine egoistische Position der alleinerziehenden Mutter ein, die ihren Sohn vor den Fehlern und Sünden, vor dem Tod bewahren will. Hier ist eine Kluft zwischen Vater und Sohn aufgerissen, die nur äußerlich betrachtet werden muss, denn der Sohn vergleicht sich selbst unterbewusst mit dem Vater und folgt seinem Vorbild. Parzival hat keine Wahl, er muss die Leistungen sich eigenverantwortlich selbst erarbeiten. Die Autorität des im Zweikampf gestorbenen Vater ist stärker als die Warnungen der Mutter. Der Vater vertritt ein bestimmtes Wertesystem, eine Tradition, die er an seinen Sohn weiter vermitteln wollte. Der Sohn soll das überlieferte Erbe wahren und mehren und dabei vom Vater noch nicht erreichte Ziele erarbeiten. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Gahmuret in seinen Söhnen Parzival und Freirefiz eine Fortsetzung seines Selbst, ein Weiterleben in seinen Söhnen sehen wollte.

Mit dem Verlust des Bindeglieds zwischen Vater und Sohn wird die soziale Absonderung des Kindes von den Eltern und die Orientierung an Freundesgruppen wesentlich unterstützt. Parzival hat seinen leiblichen Vater verloren, der sich um seine Aufzucht und Eingliederung in die Gesellschaft kümmern musste. Er muss als Halbweise aufwachsen. Den Teil der Sozialisierungsfunktion, den sonst der Vater innehat, muss in diesem Fall ein anderer übernehmen. Diese Person kann ein Ersatzvater oder Freund sein, der die Verantwortung für den Jugendlichen und seine Zukunft auf sich nimmt. Im „Parzival“ treten zwei Führergestalten auf, die die Rolle des Vaters übernehmen, Gurnemanz und Trevrizent. Sie versuchen, an den Halbweisen ihre Weisheit und ihre Werte weiterzugeben, dadurch gerät Parzival unversehens in den Rang der „Persönlichkeit“. Die beiden „Erzieher“ vertreten zwei verschiedene Weltbilder und Weltmuster: Gurnemanz bringt dem Jungen die weltliche Bildung bei, Trevrizent ist für die religiöse Bildung Parzivals verantwortlich.

Gurnemanz ist für Parzival Vermittler der Grundlage höfischer Bildung und ritterlicher Ausbildung. Das Treffen mit Gurnemanz ist ein unausweichliches (deterministisches) Ereignis. Der „Wilde“ braucht Belehrung, seine Schönheit – die göttliche Gunst –, reicht nicht, um ein vorbildhafter Ritter zu werden. Nach dem wohlwollenden Empfang nimmt Gurnemanz Parzival zur Messe mit. Er lehrt ihn einfache Grundsätze der christlichen Religion. Parzival assoziiert Gott mit einer Lichtgestalt. Gurnemanz lehrt ihn, dass die Teilnahme am Opfer, die Abkehr vom Teufel und das Kreuzzeichen sein Glück vermehren können. Dieser neue religiöse Bildungsstand erweitert Parzivals Weltanschauung. Gurnemanz` Lehren erfüllen von einem gesellschaftspädagogischen Standpunkt aus genau die Bedürfnisse des „Wilden“. Gurnemanz investiert Material, Bildung und Zuneigung in Parzival und bringt ihn auf ein höheres persönliches, moralisches und soziales Niveau. Parzival soll hilfsbereit und demütig sein, rechtes Maß halten, nicht verschwenderisch sein, sich passend benehmen und dabei nicht viel fragen, Barmherzigkeit mit Kühnheit vereinen, männlich und gut gelaunt sein, Frauen hochschätzen, keine Falschheit in der Liebe haben. Parzival erweist sich als ein „zu braver“ Schüler. Er betrachtet die Lehre als Dogma und setzt jede Anweisung unreflektiert und stur wie eine Maschine um, ohne dabei gesunden Menschverstand zu gebrauchen. Die Beherrschung des Ritterhandwerks ist von Gahmurets Art, seine ritterliche Motivation auf Kampftrieb führt ihn zu einem siegreichen Helden. Es ist Gurnemanz` Verdienst, der den unerfahrenen Jungen nicht im Stich lässt, sondern seinen Bildungsstand erhöht.

Die fehlende religiöse Bildung holt Parzival mit der Hilfe Trevrizents nach. Trevrizent warnt Parzival vor Hass und Zweifel und zieht zum Vergleich das Schicksal Luzifers herbei [Pr. 463,

4-463, 30]. Mangelndes Gottvertrauen wird mit Höllenqualen bestraft, wer Buße tut und in Gott vertraut, erlangt Gottes Gnade. Parzival soll Gott vertrauen, weil nur Gott ihn auf den richtigen Weg und an das vorherbestimmte Ziel führen wird, was immer dieses Ziel auch sein mag. Trotz seiner Treue habe Gott, so sagt Parzival, -ihm nicht geholfen. Seine schmerzlichsten Sehnsüchte sind seine Frau und der Gral. Trevrizent beruhigt ihn: wegen der Sehnsucht nach seiner Frau habe er keine Gottesstrafe zu befürchten. Der Gral hingegen sei nur für die Menschen erreichbar, die dazu berufen werden. Dann weiht Trevrizent Parzival in die Geheimnisse des Grals ein: der Gral ist ein Stein, der die Gralsritter speist, er macht unsterblich. Am Karfreitag wird der Gral von einer Taube gestärkt, und auf ihm erscheinen die Namen der zum Gral berufenen Kinder. Parzivals Gralsverständnis leitet sich aus seiner ersten Begegnung mit dem Gral her, als er völlig auf sich selbst bezogen war und lediglich begriff, dass der Gral etwas mit Wundern zu tun haben muss. Die zwischenzeitliche Verfluchung durch Cundrie und Sigune haben ihm keine weitere Erkenntnis über den Gral verschafft, außer der, dass er in den Augen der Gesellschaft versagt hat. Nun öffnet Trevrizent ihm ein tieferes Verständnis für den Gral, seine Funktion und die dazugehörenden Rituale. Er macht ihn auch mit den Bedingungen vertraut, die ein Mensch erfüllen muss, um den Gral zu finden. Nach Trevrizents Erzählen über den Gral und Anfortas Leiden fühlt Parzival seine Schuld. Er schämt sich für seine Sünde gegenüber Anfortas und beichtet endlich seinen Besuch beim Gral. Er sieht sich als hoffnungslosen Fall und bittet Trevrizent um Rat. Trevrizent rät ihm, Mut zu fassen und nicht an Gott zu verzweifeln. Trevrizent beurteilt Parzivals Versagen recht pragmatisch und hält seine Verfehlungen für wiedergutmachbar. Parzival ist am absoluten Tiefpunkt seines Prozesses der Bewusstwerdung angelangt. Er könnte an dieser Stelle ganz leicht in Buße und Demut verharren bis an sein Lebensende. Trevrizent führt ihn aber auf einen anderen Weg. Er rät ihm, stets weiterzulerernen. Er ermuntert ihn, sein Herz mit Mut zu füllen und nicht zu verzweifeln, hohe Ziele anzustreben und Verlorenes wiederzugewinnen. Damit klärt Trevrizent nicht nur die innere Befindlichkeit von Parzival, sondern nimmt auch entscheidend Einfluss auf seinen weiteren Werdegang. Trevrizents Lehre stärkt Parzival. Die Fülle von Wissen, neuen Einsichten und Werten stattet Parzival mit massiv verbesserten Entscheidungsgrundlagen aus. Sein Verhalten wird nie wieder so sein wie vorher. Auch wenn er weiterhin nur das tun wird, was er gelernt hat, weiß er jetzt doch genug, um sich auch in schwierigen Situationen angemessen zu verhalten. Zum Abschied rät Trevrizent ihm, sich Frauen und Priestern stets ehrerbietig zu zeigen. Trevrizent hat Parzivals Bildung vervollkommnet. Durch die Absolution schafft er schließlich die elementare Voraussetzung dafür, dass Parzival vor Gott bestehen kann und auch den Gral finden darf. Die von Trevrizent erworbenen Werte wie Erbarmen, unbeirrte Treue, absolute Liebe, unglaubliche Keuschheit helfen Parzival den Weg zum Gral zu finden.

Was Wolfram unter dem Bilde Parzivals symbolisch gegeben hat, ist eine letzte Überhöhung des Menschenideals aus dem Geiste mittelalterlicher Weltanschauung: Die Vereinigung von Weltstaat und Gottesstaat, von Menschlichem und Göttlichem. Über dem rein religiösen Menschen (Trevrizent) und dem weltfrohen Ritter (Gawan) wölbt sich bei Wolfram das Humanitätsideal der staufischen Zeit: Der Gralsritter Parzival, zugleich gottnahe und weltfreudig. Und damit zeigt Wolfram, wie man über das Irdische erhoben der Erde treu bleiben kann. In dieser Zielsetzung wird man eine Vorbereitung des Bildungsideals der Neuzeit sehen können. Dies wird besonders in den Schlussworten der Dichtung deutlich: Wessen Leben so endet, dass die Seele durch die Last des Leibes von Gott nicht weggepfändet wird, und wer doch bei höchster Sittlichkeit in der Gunst der bunten Welt bleibt, der hat sinnvoll gerungen. Freilich setzt der Bildungsgang Parzivals noch voraus, dass man zum Gralsrittertum berufen sein muss. Mit Willen lässt sich die Gralsburg nicht erreichen, unbewusst kann es nur geschehen, und Gottes Führung ist die Voraussetzung. Wenn der Dichter aber andeutet, dass Parzival sich den Gral zugleich selbst erstritten hat, so gewinnt die Märe zugleich allgemeinere Bedeutung. Auf diesem Grund entwickelt sich ein Persönlichkeitsideal, das den Gedanken organischer Bildung in sich schließt.

Literaturverzeichnis

BLANKENBURG, Christian Friedrich von. *Versuch über den Roman; mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1965 [=Blankenburg, 1965].

- BLANKERTZ, H. *Bildung* // C. Wulf (Hrsg.). Wörterbuch der Erziehung. München, 1978 [=Blankertz, 1978].
- BUCK, Günter. *Rückwege aus der Entfremdung*. Paderborn-München: Schöningh, 1984 [=Buck, 1984].
- CONZE, Werner, KOCKA, Jürgen. *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985 [=Conze, 1985].
- Dilthey, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Leipzig: Teubner, 1924 [=Dilthey, 1924].
- ERIKSON, Erik Homburger. *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002 [=Erikson, 2002].
- HABERMAS, Jürgen: *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976 [=Habermas, 1976].
- JACOBS, Jürgen. *Wilhelm Meister und seine Bücher: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Fink, 1972 [=Jacobs, 1972].
- LÄMMERT, Eberhart. *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland*/hrsg. Kiepenheuer und Witsch; Königstein/Ts. Band 1. Köln: Athenäum, 1988 [=Lämmert, 1988].
- MAYER, Gerhart. *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992 [=Mayer, 1992].
- SELBMANN, Rolf. *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984 [=Selbmann, 1984].
- ESCHENBACH, Wolfram von. *Parzival B I, B II*. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 2005 [=Eschenbach, 2005].

ELEMENTE SÂRBE ÎN SUBDIALECTUL ȘI LITERATURA DIN BANAT

Virginia POPOVIĆ,
asistent universitar, masterandă,
Universitatea din Novi Sad, Serbia

Rezumat

Mai mulți factori au contribuit la apropierea lingvistică a celor două popoare – cel sârb și cel român. E vorba, mai întâi de toate, de vecinătatea geografică, istorică și culturală a acestor popoare. Această apropiere și explică interferențele dialectale ale limbilor sârbă și română.

Literatura din Banat cunoaște o dezvoltare specifică și intră relativ târziu în literatura română. După părerea mai multor cercetători, literatura din Banat cunoaște trei nume mari: Ion Popovici Bănățeanul, Victor Vlad Delamarina și Cassian R. Munteanu. În operele acestor scriitori, se întrebunțează multe elemente de origine sârbă, care se întâlnesc și în subdialectul vorbit în această regiune, apropiată teritorial de Serbia.

Sârbismele au intrat direct în subdialectul bănățean, făcând deseori drum în el și turcismelor și germanismelor.

Abstract

There are mains factors such as geographical, historical and cultural proximity and others that have contributed to the relationship of two peoples (Serbs and Romanians) from the linguistic perspective. This relationship explains the dialectal reciprocity of the languages of these peoples and that of Banat (region).

The literature of Banat (region) develops in specific conditions and penetrates too late in Romanian literature. According to some scholars, the following representatives Ion Popovici Bănățeanu, Victor Vlad Delamarina and Cassian R. Munteanu have created the literary language of Banat (region). The works of the representatives of Banat literature contain words of Serb origin.

The words of Serb origin have directly entered the language of Banat. Words of Turkish origin, as well as words of German origin have penetrated the language by means of the Serbian language.

Influența slavă asupra limbii române începe să se exercite foarte de timpuriu, încă în faza limbii române comune, și continuă după aceea până în Evul Mediu. Această influență este condiționată de o serie de factori de ordin istoric, geografic, politic și social-cultural. Datorită apropierii geografice și împrejurărilor istorice, cele două limbi ajung foarte de timpuriu în contact, încă în faza de formare a lor. Opunându-se, împreună cu celelalte popoare balcanice, forței Imperiului Otoman, sârbii și românii sunt însuflețiți de aceleași idealuri și interese care îi unesc. Este cunoscut că, după ocuparea Serbiei de către turci, în Principatele Române, dar, mai cu seamă, în Muntenia, s-au instalat cu traiul oameni de origine sârbă, printre care cărturarul Gavril Uriković, călugărul Nicodim, Atanasie Crimca, tipograful Macarie și scriitorul Grigore Țamblac. Mai târziu, în cadrul Monarhiei Habsburgice, sârbii voivodineni și românii bănățeni și ardeleni se asociază sub egida mitropoliei din Sremski Karlovci pentru a se opune catolicizării. Această situație se menține mai mult de un veac, până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, iar la 1864, cele două biserici se separă. Până în acest an, aceste biserici trăiesc în comunitate ierarhică, ceea ce se resfrânge și asupra lexicului, legat de cultul religios și nu numai.

Unul dintre primii cercetători care s-a ocupat de problema unităților de origine sârbă în limba română a fost scriitorul sârb Jovan Sterija Popović care, pe lângă alte limbi străine, cunoștea și limba română²¹². Ca răspuns la exagerările comise de latiniști, care subapreciau rolul elementelor slave în limba română, Jovan Sterija Popović scrie, la 1826, articolul „Šta Vlasi o Serbljima misle” [„Ce gândesc vlahii despre sârbi” – V.P.], iar, mai târziu, un articol mai amplu cu titlul „Reči srpskoslavenske u vlaškom jeziku” [„Cuvinte de origine slavă/sârbă în limba valahă” – V.P.]. În aceste lucrări, autorul susține primul că, în limba română literară, elementele slave sunt de neînlocuit și aduce multe exemple în acest sens. Mai târziu, afirmația este acceptată în unanimitate de toți cercetătorii de limbă română. În baza „Lexiconului de la Buda” și propriilor cunoștințe de limbă română, Jovan Sterija Popović întocmește o listă de 1062 de unități de origine slavă, prezente, după părerea lui, în limba română. Cercetătorul afirmă că, în limba română, elementele slave sunt foarte vechi.

De elementele slave în limba română se ocupă, dar cu mai multă competență decât Jovan Sterija Popović, și filologul Franz Miklosich, care, în anul 1861, scrie cartea „Die slavischen Elemente im Rumunischen”, în care expune ideia existenței împrumutului slav în română.

²¹²Flora, 1968, p. 235.

Astăzi, toți cercetătorii de limbă română acceptă ideea că împrumuturile slave sunt prezente în limba română și aceasta în toate domeniile. Se afirmă că limba română posedă circa 2955 de cuvinte de bază de origine slavă, care, la rândul lor, au dat naștere la 4214 de derivate²¹³. Din acest număr impunător, doar 191 de unități ar fi de origine sârbă și 133 – de origine croată, susține O. Densușianu²¹⁴. După I. A. Candrea²¹⁵ însă, în limba română contemporană ar fi chiar 1170 de unități de origine sârbă, dintre care multe în dialecte și subdialecte. După cum o confirmă și alți savanți, cele mai numeroase unități de origine sârbă se întâlnesc în graiurile bănățene și nu în limba literară română, ceea ce este și firesc, având în vedere traiul în comun a sârbilor și românilor în Banat. Conviețuind timp de mai multe secole pe teritoriul bănățean, graiurile reprezentanților celor două popoare s-au influențat și întrepătruns. Confirmarea acestui fapt o putem găsi încă în lucrarea „Palia de la Orăștie”²¹⁶, apărută în 1582 și redactată în graiurile bănățene de sud-est, și lucrarea „Dictionarium valachico-latinum”, apărută în sec. al XVII-lea.

Subdialectul bănățean a fost studiat de-a lungul timpului de mulți învățați, printre care Emil Picot²¹⁷, folcloristul Enea Hodoș, B.P. Hașdeu²¹⁸, Gustav Weigand²¹⁹, I.A. Candrea, Radu Flora²²⁰ ș.a. După apariția „Atlasului Lingvistic al României” (A.L.R.), s-a redactat și un atlas lingvistic regional, din seria „Noul atlas lingvistic pe regiuni”²²¹. Acesta din urmă cuprinde și „Harta lingvistică din Banat”, care înregistrează sârbisme în sud-vestul teritoriului dacoromân, în județele Timiș, Caraș-Severin, sudul județului Hunedoara (nordul face parte din aria crișeană), sudul județului Arad, până la Mureș (nordul este în aria crișeană), precum și în provincia autonomă Voivodina (Banatul Sârbesc) (în spațiul cuprins între Morava și Timoc, în patru județe: Craina, Timoc, Morava și Pojarevac din nord-estul Serbiei). Până la Pacea de la Versailles și Trianon (1919-1920), teritoriul din provincia Voivodina se afla într-o singură regiune, împreună cu cealaltă parte a Banatului, avea populația majoritar românească și făcea parte din Austro-Ungaria. După primul război mondial, dezmembrarea Imperiului Austro-Ungar și fixarea granițelor statelor moderne din Balcani, teritoriul de peste Dunăre a rămas în afara granițelor României. Astăzi, graiurile românești din Banatul sârbesc cunosc o puternică influență sârbească și o îndepărtare de la normele literare ale limbii române²²².

Dintre compartimentele limbii, influența limbii sârbe asupra limbii române se răsfrânge, în primul rând, asupra foneticii și lexicului, iar, mai puțin, asupra morfologiei și sintaxei. Astfel, una dintre caracteristicile de bază ale subdialectului bănățean, palatalizarea consoanelor, este pusă, în mare măsură, pe seama influenței limbii sârbe. Iotul în unitatea *jakna* (*jachetă*) (sârb. *jakna*), deși este o tendință generală a limbii române, în graiurile bănățene, se prezintă ca un fenomen independent și denotă o influență nemijlocită a limbii sârbe. După Emil Petrovici²²³, în subdialectul bănățean, prin influență sârbească, au intrat unitățile: *uică* (nene), sârb. *ujka*, *čika*; *golumb*, *golâmb* (porumbel), sâr. *golub*; *mereu*, *mirieu*, *mirieuaș* „lent, încet” și *a pișcura* „a ciupi”. Romulus Todoran²²⁴ adăuga la acestea și unitățile *iorgan* (plapumă), sârb. *jorgan*; *căsap*

²¹³*ibidem*, p. 261.

²¹⁴Densușianu, *apud* Gămulescu, 1971, p. 43.

²¹⁵care a încercat să întocmească un „Atlas lingvistic al Banatului”, rămas însă nepublicat din cauza pierderii unor date, dar ale cărui concluzii se găsesc în articolul său „Constatări în domeniul dialectologiei” [Candrea, 1923], la care și facem referință aici.

²¹⁶E vorba de o traducere a „Vechiului Testament”, făcută de Șerban, fiul Coresi.

²¹⁷Consulul francez la Timișoara, oraș care se afla atunci în Austro-Ungaria.

²¹⁸În lucrarea „Magnum Etymologicum Romaniae”, articolul „Banat”.

²¹⁹Autorul primului „Atlas lingvistic al limbii române”, WLAD, Leipzig, 1909.

²²⁰Autorul lucrării „Rumunski banatski govori u svetlu lingvističke geografije”, 1971, însoțită de 44 de hărți.

²²¹„Noul atlas lingvistic pe regiuni”, Banat, I, 1980 (hărți de la 1-156), II 1997 (h. 156-401), elaborat de un colectiv format din Petru Neiescu, Eugen Belteky, Ion Faiciuc și Nicolae Mocanu.

²²²Există, mai ales după 1989, numeroase asociații culturale care se străduiesc să facă o mai mare apropiere a Banatului sârbesc de cultura și civilizația românească.

²²³*apud* Gămulescu, 1971, p. 34.

²²⁴*ibidem*.

(măcelar), sârb. *kasap*; *farbă* (vopsea), sârb. *farba*; *piparcă* (ardei), sârb. *paprika*. Tot în Banat, se mai întâlnesc și *cotarâță*, *cotăriță* (coș), sârb. *kotarica*; *iorgovan* (floare de liliac), sârb. *jorgovan*; *tișlăr* (tâmplar), sârb. *tišler*; *credenț* (dulap), sârb. *kredenac*, *găigană*, *căigană* (omletă), sârb. *kajgana*; *goșt* (musafir), sârb. *gost*, *blagă* (bogăție), sârb. *blago*; *covaci* (fierar), sârb. *kovač*.

Pe lângă elementele lexicale sârbe, în graiurile bănățene, mai întâlnim numeroase turcisme, apoi elemente de origine maghiară și germană. Se consideră că toate aceste unități au pătruns în română din sârbă. Aici, se numără, de exemplu, turcismele *baș*, *bunar* „puț“, *găigană*, *zăitin* „ulei“²²⁵; unitatea maghiară *șăgârt* „cumnat“ și germanismele *farbă*, *șnaidăr*, *tișlăr*, *paor* (< *Bauer*), *răipielț*, *fruștuc*, *credenț*, *piglais* „fier de călcat“, *a dinstui* „a fierbe mâncarea înăbușit, la foc mic“, *șpais* „cămară“, *șupă* „șopron“. După cum o demonstrează o serie de cercetări în domeniu, cele mai vechi și mai frecvente sunt, în acest caz, împrumuturile din turcă (indirect, prin limba sârbă), dat fiind că turcii au stăpânit aceste meleaguri aproape 200 de ani și limba turcă a influențat, mai cu seamă, limba sârbă. Influența maghiară asupra limbii sârbe și, respectiv, asupra celei române, este mai slabă.

Literatura bănățeană se încadrează târziu și greu în literatura română. Această situație este motivată de faptul că, după Unire, centrul cultural bănățean devine Timișoara, destul de înstrăinată de vechile centre culturale, Lugojul și Oravița. Abia mai târziu, Banatul este ajutat în mod evident de capitală, datorită cărui fapt scriitorii bănățeni părăsesc pozițiile patriotismului local și se încadrează în marea familie a literaturii române.

I. Suciuc împarte evoluția literaturii bănățene în câteva epoci principale: Epoca vechei literaturii bănățene (1582-1700), Renașterea (1808—1850), Epigonii, Creatorii (cu Gheorghe Bacu și cu lucrarea acestuia „Doina lui Lucaciuc”) și Istoriografia, în care I. Suciuc se include și pe sine²²⁶. Limba literară bănățeană este însă creată de trei reprezentanți ai săi: Ion Popovici Bănățeanul, Victor Vlad Delamarina și Cassian R. Munteanu, dintre care niciunul nu a ajuns până la vârsta de 30 de ani, neputându-se, astfel, realiza pe deplin în literatură. Ceea ce s-a scris pe aceste meleaguri înaintea acestei perioade nu s-a făcut într-o limbă literară propriu-zisă, deoarece, după cum scrie Victor Vlad Delamarina într-o scrisoare către un prieten, „obiceiurile și viața meseriașilor nu pot fi descrise decât în limba pe care o vorbeau aceștia”²²⁷. Autorul a crescut printre ei și a auzit, pe la târguri, graiul lor autentic, pe care, mai târziu, îl redă în nuvelele și schițele sale, care au un pronunțat caracter autobiografic.

Și în lucrările în proză ale lui Ion Popovici Bănățeanul, întâlnim unități ale subdialectului bănățean, care sunt de origine sârbă: *bură*=ceață, sârb. *bura*; *lorn*=frânt, sârb. *lomiti* (a frânge); *vadră*=găleată, sârb. *vedro*; *a se răzni*=a se separa, sârb. *razno* (diferit); *a opăci*=a împiedica, sârb. *opăciti* (a se corupe). Numele personajelor din proza acestui scriitor denotă că sârbii și românii trăiau și munceau împreună. Astfel, pe unul dintre ucenicii maistorului Dinu îl cheamă Iofa, pe un alt opincar – Burencea, iar pe altul - Costa. Prietenii măistoriței Veta sunt sârbi din Timișoara, domnul și doamna Naraschievici. Pe văduva din schița „După un an de jale” o cheama Lenca, deci, poartă un nume slav. În schița de factură romantică „D-ale tineretelor”, elementele lexicale sârbe, prezente în celelalte lucrări în proză, lipsesc cu desăvârșire. De asemenea, în puținele poezii pe care ni le-a lăsat Ion Popovici Bănățeanul, influența limbii sârbe este aproape absentă. Faptul este întrucâtva explicabil, dat fiind că, în lirica poetului, se simte o puternică influență eminesciană.

Pe lângă unitățile de subdialect bănățean, în lucrările lui Ion Popovici Bănățeanul, se întâlnesc și unități deja canonizate de limba română, unități care provin din limba sârbă: *nărav* = *narav*; *obraze* (e vorba de opinii); *năimitor* (lucrător angajat cu ziua) etc. De rând cu acestea, se întâlnesc și turcisme cu „amprentă” sârbă: *zănat*, *ortăcit* (întovărășit), *șăgârt* (ucenic), *răchie* etc., maghiarisme păstrate intact (*grofiță*, *crețari*, *șatră* etc.) sau transformate parțial: *chinez* (primar), magh. *kenez*; *îmburda* (a răsturna), magh. *borda*; germanisme: *birt*, *măistoriță*. În bună parte, aceste unități pot fi întâlnite și în lucrările lui Cassian R. Munteanu.

²²⁵După unele aprecieri, 1/5 din cuvintele sârbe, împrumutate de graiurile românești din Banat sunt de origine turcească [Gămulescu, 1971, p. 125].

²²⁶Suciuc, 1940.

²²⁷Bănățeanu, 1942.

În limba pe care o vorbesc meseriașii lui Ion Popovici Bănățeanul, întâlnim și o serie de calcuri lingvistice din sârbă. Birtașul îi urează lui Sandu *noapte ușoară*, în sârbă, *laku noc*. *Cartea de botez*, cartea de cătănie despre care se vorbește la acest scriitor, ar putea veni de la sârbescul *knjižica*. Lui Sandu i se spune: „Îți dăm drumul din lucru”, iar, în sârbă, avem *otpuštiti (nekoga) sa posla*.

În jurul poeziei lui Victor Vlad Delamarina, s-au purtat discuții, dacă aceasta poate fi considerată sau nu poezie dialectală. Puținii cercetători care s-au aplecat asupra moșteniri poetice ale lui V.V. Delamarina, consideră că el nu este un poet dialectal²²⁸. Este adevărat că V.V. Delamarina își scrie cele mai multe poezii în grai bănățean, însă lexicul regional, întrebunțat de el, nu prezintă greutate pentru înțelegerea conținutului. Caracterul dialectal²²⁹ al poeziilor sale se manifestă, mai cu seamă, în fonetisme bănățene, dintre care cel mai caracteristic este palatalizarea. Pentru a reda imaginea clară a modului în care vorbesc lugojenii, poetul transcrie graiul bănățean cu unele fonetisme speciale și încearcă, astfel, să îmbogățească limba literară cu elemente din graiul local²³⁰.

Și la Victor Vlad Delamarina, întâlnim o serie de:

- 1) sârbisme (*opreg*, sârb. *opreg*; *vrăbece*, sârb. *vrabac*; *sucnă* (fustă), sârb. *sukno*; *a zgodi* (a nimeri), sârb. *zgoditi*; *a se sfîdi*, sârb. *svadati se*; *a duce în cârca*, sârb. *nositi na krke*; *cinie gogie*, sârb. *ma ko(god)*; *zăbunit*, (zăpăcit), sârb. *zabunjen*; *a pupi* (a inflori), sârb. *pupoljak* (boboc de floare); *ciurcă*, de la *curcă*, sârb. *ćurka*);
- 2) slavisme (*fîlos*, slav. *hvaliti se* (a se lăuda); *vlădică*, slav. *vladika*);
- 3) turcisme (*baș* (chiar), *astară* (deseară), *îndesară* (spre seară), *amânat* (târziu), *taman*, cât și unele pe care le-am văzut la Ion Popovici Bănățeanul: *zănăt*, *ortac*, *răchie*), ultimele pătrunse prin filiera sârbă,
- 4) și maghiarisme (*creitar*, *larmă*).

Cei trei scriitori bănățeni de vază, Ion Popovici Bănățeanul, Victor Vlad Delamarina și Cassian R. Munteanu, au scris într-o limbă autentică pentru mediul în care au trăit, cautând să redea în mod cât mai fidel culoarea locală a acestui mediu. Sârbismele și elementele, provenite din alte limbi, aparținând popoarelor care au conviețuit pe meleagurile Banatului, sunt inerente în literatura creată pe acest teritoriu.

Cele mai multe dintre sârbisme și turcisme, intrate în graiul bănățean prin filiera sârbă, au dubletele lor în limba română literară, dar se păstrează încă și astăzi în subdialectul bănățean, precum și în graiurile românești din Banatul Sârbesc.

Referințe bibliografice

BĂNĂȚEANU, Tancred. *Poezia dialectală și Victor Vlad Delamarina* //Revista Fundațiilor. Nr. 8. București, 1942. P. 15 [=Bănățeanu, 1942].

CANDREA, I.A. *Constatări în domeniul dialectologiei* //Grai și suflet, 1923.

FLORA, Radu. *Relatiile sârbo-române. Noi contribuții*. Pančevo: Libertatea [=Flora, 1968].

GĂMULESCU, Dorin. *Contribuții la studierea influenței limbii sârbo-croate asupra limbii române (Cu privire la turcisme în Banat)*. Pančevo: Actele Simpozionului dedicat relațiilor sârbo(iugoslavo)-române [=Gămulescu, 1971].

MAGDU, Lia. *Sârbismele în operele lui Ion Popovici Bănățeanul și Victor Vlad Delamarina*. Pančevo-Zrenjanin: Societatea de Limba Română din P.S.A. Voivodina [=Magdu, 1977].

SUCIU, I. D. *Literatura bănățeană până la Unire*. Timișoara: Editura regionalei „Astra” [=Suciu, 1940].

TRÂPCEA, Theodor. *Cuvinte sârbești în subdialectul bănățean și importanța lor*. III. Timișoara: Scrisul Bănățean, martie, p. 75 [=Trâpcea, 1963].

VINTILESCU, Virgil. *Victor Vlad Delamarina*. Sfatul popular al regiunii Banat. Timișoara: Casa regională a creației populare. P. 137 [=Vintilescu, 1967].

²²⁸Bănățeanu, 1942, p. 15.

²²⁹Scriitorii care au urmat după el, abuzează de elementele regionale, acestea constituind un scop în sine. Dintre urmași, numai Miu Lerca și Gheorgh Gârda dau lucrări de valoare.

²³⁰Vintilescu, 1967, p. 137.

ANALYSIS OF THE GENDER-CONCEPTUAL STRUCTURE
IN THE MODERN ANGLO-AMERICAN CULTURE
BASED ON THE COGNITIVE METAPHOR "NATURE IS WOMAN"

Marina TETERINA,

Lecturer,

Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova

Rezumat

În articol, sunt supuse analizei mijloacele limbii engleze contemporane care servesc la personificarea Naturii. E vorba, în primul rând, de metafora cognitivă „Nature is Woman”/”Natura este Femeie” și de alte structuri conceptuale de gender de acest fel. Reieșind din faptul că orice personificare se face ținând cont de gen și sex, care, la rândul lor, se determină în baza unor principii culturale, autoarea susține că conceptul de Natură cuprinde atribute biologice, social-culturale și psihologice care aparțin începutului feminin, ceea ce permite de a include conceptul în cauză în categoria genului feminin și a folosi, în engleză, „she” („ea”) în calitate de pronume de co-referire al acestui concept.

Abstract

The article deals with the personification of Nature in modern English. The author attempted to carry out analysis of the cognitive metaphor Nature is Woman and the gender-conceptual structure in Anglo-American culture. Proceeding from the assumption that any personification is sexification that is cultural assumptions and beliefs underlie all kinds of personification, the writer claims that the concept of Nature comprises biological, social-cultural and psychological attributes pertaining to the feminine beginning which allows including the concept of Nature in the category of feminine gender and using 'she' as co-referring pronoun.

Gender research takes its beginning in the feminism – the alternative philosophic conception of socio-cultural development based on the notion of “patriarchate”. Simone de Beauvoir in her book “The Second Sex” raised the problem of suppressing of the feminine in culture. The author has demonstrated that society constitutes the masculine as a positive cultural norm, and the feminine – as negative cultural norm, as deviation from the norm, as the Other. Great attention in feminist research is given to the existence of cultural-symbolic lines which include elements of masculine and feminine and arise from the opposition “nature – culture”. In this context, the masculine is considered as positive, dominant, significant, and the feminine – as negative, subordinate, secondary.

The aim of the given study is to investigate the gender-conceptual structure in the modern Anglo-American culture by means of the cognitive metaphor “Nature is Woman” and to prove that the language fixes the world picture from man’s point of view, where the feminine is presented mainly in the role of the object rather than the subject of action. The methodological basis of the investigation is formed by two theories: the theory of gender and the modern theory of metaphor by G. Lakoff and M. Johnson, in its interpretation.

In the process of cognition, objects, attributes and processes of both real and mental worlds are singled out from the surrounding reality and named. The entities of spiritual world include culture images, symbols, standards and stereotypes as well as accepted by the society values, ethic norms. Being cognitive-conceptual structures, they form the basis of the world picture, “which depends according to modern notion on the peculiarities of history and social order, nature, traditional kinds of activity and other forms of manifestation of the given national-cultural community.”²³¹

Gender stereotypes that arise above biological-sex reality reflect the totality of biological attributes, social roles, peculiarities of psychology and behavior characteristic for the representatives of the given sex in the framework of the given culture. Applied to gender stereotypes, the terms ‘masculinity’ and ‘femininity’ represent “conceptual metaphors that express internally contradictory, but dynamic correlation of the masculine and feminine substrata.”²³²

The manifestation of masculinity and femininity can be observed in most various spheres: “in behavior patterns, in different kinds of social activity as well as in language that describes

²³¹Городникова, 1999, с. 23-27.

²³²Халеева, 1999, с. 5-9.

these phenomena.”²³³ The genderism is construed as the reality mediated by signs, symbols and texts singling out besides biological and social, cultural-symbolic component of gender which allows to identify as ‘masculine’ or ‘feminine’ many phenomena not connected immediately with gender. Hence we can assume that “gender world picture” exists in each culture. This notion comprises the totality of representations that constitute such visualization of reality by a person where things, attributes and relations are categorized by means of binary oppositions whose sides are associated with male or female beginnings.

Among the reasons that are at the base of their (binary oppositions) functioning are two main characteristics of mental activity. The first feature is the very means of conceptualization of reality with the help of binary oppositions as the most habitual and “economic” form of organizing the world picture that originates in the opposition “we – they”. The second feature consists in the following: the whole world picture is always ‘personalized’ or anthropocentric which is manifested in allegoric, symbolic and metaphoric character of its images, for example the use of body metaphor. Since a human being is not neutral in relation to sex, a particular case of anthropomorphizing the world picture is ascribing gender characteristics to things and phenomena, correlating them with masculine or feminine attributes.

“If sex is apprehended in the categories ‘man’ and ‘woman’, gender is perceived in the terms ‘masculinity’ (masculine beginning) and ‘femininity’ (feminine beginning).”²³⁴ However these notions exist in close interrelationship what has been demonstrated in the course of developing of cognitive linguistics: “the anthropocentric character” of language sign and categorization has been demonstrated – the categories of cognition are not determined by the nature of things, instead they are formed in the process of comprehending the world by a human being and his/her place in the world. Categorization occurs on the basis of experience, and being a physical creature a person’s experience is always connected with his/her body activity. Hence “body metaphor”²³⁵ appears in a language. Body metaphor is defined as comprehending the world by means of your own body – the first sphere of human experience.

The connection of conceptual system with physical and cultural experience accounts for the principle of anthropomorphism that operates in the nominative system of language. In the given case we are interested in the nominations of ‘masculinity’ and ‘femininity’. They are found in all cosmogonist ideas of nations, being isomorphic with two parts of human existence – man and woman comprising a totality of opposite beginnings. A number of binary oppositions is present in any mythological world picture: top – bottom, light – darkness, right – left and so on. A number of polar categories also are found in many philosophic systems: culture – nature, activity – passivity, rationality – irrationality, logics – emotions, spirit – matter, power – submission.

The left member of each opposition is attributed to masculinity, the right one – to femininity. It is important to emphasize that each pair of attributes constitutes an independent opposition, without any cause – effect connection with belonging of people to either of sexes. However each sex is ascribed a set of corresponding qualities that play an important role in creating the prototype of masculine and feminine in collective and individual consciousness.

Thus, the concept of gender comprises besides social, cultural-symbolic component which means correlating with masculine and feminine beginnings of things, qualities and relations that are not directly connected with sex. For example, different phenomena can be subject to feminizing or masculinizing, such as: nation or country, social class, political enemy, elements of landscape etc.

The visions of masculinity and femininity are manifested on different levels of language system and functioning, including the grammatical category of gender. In conditions of personification of abstract nouns in English, gender is assigned to nouns on the basis of semantic-symbolic criteria. Thus, the nouns expressing the notions of grandeur, grace, sensibility, fertili-

²³³Кирилина, 1999, p. 46-53.

²³⁴Рябов, 1997, p. 6.

²³⁵Lakoff *et alii*, 1980.

ty, gentleness, beauty etc. (for example, *spring, peace, kindness, dawn*), contextually are attributed to the feminine gender: «Earth has brought forth her fruit».²³⁶ The nouns expressing the notions of strength, power, fierceness or destruction (for example, anger, death, fear, war) are attributed to the masculine gender: «War has shown his true face».²³⁷

Eva Feder Kittay has made the interesting argument that “women and women’s activities are a major source of metaphors through which men construct their sense of a distinct self, their relation to the world, and their relations to one another. Women do not draw on men and men’s activities in a similar way.”²³⁸ There are many examples: the birth process, exclusively women’s domain, as a source for talking about creation and creativity; Mother Nature with both her bounty and her unpredictable and uncontrollable violence; the poetic muse who inspires, but cannot be relied upon. Kittay bases her argument on Simone de Beauvoir’s idea that men consider women as fundamentally Other, an Other sometimes desirable or admirable, sometimes frightening or deplorable, but always profoundly different from themselves.

In the modern Anglo-American culture Nature quite often is thought of as something endowed with feminine features. This peculiarity is reflected in the use of the third person singular pronoun *she* with *Nature* and in describing *Nature* in anthropomorphic terms which are traditionally connected with feminine beginning – ‘the beauty of Nature’, ‘Mother Nature’. The use of the feminine gender pronoun *she* in relation to *Nature* is observed mostly in conditions of personification in fiction, the examples will be given further. The investigation of language material allows to draw the conclusion about the existence of the metaphor ‘Nature is Woman’ in the Anglo-American conceptual sphere. The given metaphor lies in the basis of including the concept of *Nature* in the feminine gender category in conditions of personification.

In its primary meaning ‘nature’ is defined as “all the plants, animals and things that are not made by people”²³⁹, for example “the beauties of Nature”. The secondary meaning of *Nature* is the following: “the way that things happen in the physical world when it is not controlled by people”²⁴⁰, for example “the forces/laws of Nature”. The phrase “Mother Nature” is interpreted as “the natural world when you consider it as a force that affects the world and human beings”²⁴¹. The analysis of the dictionary definitions allows to establish the basic attributes of the concept of *Nature*: physical world, wildlife, giving birth and providing subsistence, not made or caused by people, spontaneous, ruthless, powerful, uncontrolled, unrestrained. Part of these semes is associatively connected with the attributes that characterize the biological, social-cultural and psychological aspects of the concept of woman or feminine beginning in mythologic-philosophic interpretation.

Further we shall consider the use of the feminine gender pronoun *she* with the words *Nature, Spring, Earth* and *Grass* in conditions of personification in fiction in order to determine more exactly what associative connections lie in the basis of the likening of *Nature to woman*. Besides the lexeme *Nature* we have included in our analysis the lexemes *Spring, Earth* and *Grass* which are also personified as female beings and belong to the same thematic group. Here are some examples picked out from Anglo-American fiction:

(1) “The snow began in October that year and did not leave until the last of March. Wherever there were fences, the drifts piled high and obliterated them, so that one would not have known any had been built, - *Nature’s little joke, as though she were laughing at the settlers for their pains.*” (Aldrich, 1997, p. 109).

(2) “And now *Nature began to seem less parsimonious with her rains.* No longer was the sky a dry blue bowl turned over the *dry brown earth.* Heavy with moisture, the clouds gathered and fell in a *blessing of*

²³⁶Карпышева *et alii*, 2002, p. 9.

²³⁷*ibidem*.

²³⁸Kittay, 1988, p. 63-86.

²³⁹OALD, 2000, p. 884.

²⁴⁰OALD, 2000, p. 884.

²⁴¹OALD, 2000, p. 864.

light showers or heavy, soaking rains. Out of Nature's benediction grew fine crops, better times, high land prices" (Aldrich, 1997, p. 170).

(3) "Abbie drew her shawl closer around her and called pleasantly, "*Spring is here*." "Ya," shouted Gus. "She's come, all right. *Weather-breeder*, that's what she is." (Aldrich, 1997, p. 126).

(4) "He longed, nearly, for death, which was all that could release him from the cruelty of his chains... To go down into the grave, unwashed, unforgiven, was to go down into the pit forever, where terrors awaited him greater than any *the earth, for all her age and groaning, had ever borne*" (Baldwin, 1995, p. 114-115).

(5) "The first loam turned back, clean-cut with the sharp knife of the plowshare, mellow, black, as a crow's wing. *A fringe of coarse grass held fast to the heavy soil, as though the two could not be parted after all these wild, free centuries together, - the grass maiden clinging to the breast of her prairie lover.* [...] Because everything, - every little wild plum-blossom, every little tiny crocus and anemone and violet and *every tree-bud and grass-blade is working to help make the prairie nice*," Abbie told them" (Aldrich, 1997, p. 70, 81).

These examples demonstrate that *Nature* is perceived as the embodiment of feminine beginning. The analysis of the given examples shows that the basis of personifying *Nature* in feminine terms are attributes describing different aspects of the concept of woman – biological, social-cultural, psychological, as well as the meanings associated with feminine beginning in mythological-philosophic representation. While identifying concepts, their national-cultural specificity in the language consciousness of a people, the researchers quite often use the material of proverbs and sayings. Very precious stuff for identifying attributes of the concept of *Nature* is provided by in the proverbs collection "The Routledge Book of World Proverbs". The book contains proverbs of the British, American, Irish, Roman, German origin that are widely used in modern English. We have added to our analysis the interpretation of the meanings of these proverbs and sayings as it allows to better identify the attributes of the concept presented by the word *Nature*. The basis of metaphoric connection of the two conceptual spheres (*nature* and *woman*) is formed by the following semes and associative implications.

In terms of biological aspect a number of anthropomorphic meanings are actualized and projected onto the abstract notion of *Nature*, for instance:

- fertility (barrenness), reproductivity, the instinct of continuing genus – "crops were still-born in the womb of *Nature*", "dry brown earth", "out of *Nature's* benediction grew the crops...", "Weather-breeder, that's what she is.", "Nature abhors a vacuum";
- beauty, the object of visual attention, of esthetic pleasure for men – "every tree-bud and grass-blade is working to help make the prairie nice". We'd like to point out here that prairie is personified as *he*, that is a male person, because prairie is a piece of land which is not cultivated yet, is not used for growing crops, hence the attribute of fertility/barrenness does not apply. It proves once again the importance of biological semes in personifying *Nature and Earth*.

In terms of socio-cultural aspect the semes that are used in describing social role of mother and wife are activated in cases of personifying *Nature* such as: family, home, raising children, love, care, blessing, benediction, giving, generous, wisdom (not rationality but wisdom, rationality is man's prerogative) – "the grass maiden clinging to the breast of her prairie lover", "weather-breeder, that's what she is", "everything... is working to help make the prairie nice", "the clouds gathered and fell in a blessing of light showers or heavy, soaking rains. Out of *Nature's* benediction grew fine crops, better times, high land prices.", "Nature gives what no man can take away", "Nature herself makes the wise man wealthy", "Nature is a good mother", "Nature never says one thing and wisdom another", "Nature teaches one duty".

In terms of psychological-behavior aspect the meanings ascribed to *Nature* by metaphorical transfer from a female person are:

- a great force, unpredictable, uncontrolled, unrestrained, savage, changeable, capricious, chaotic – "Nature's little joke, as though she were laughing at the settlers for their pains", "parsimonious with her rains", "the corn began to curl and brown and bake on its roots",

“the sky a dry blue bowl turned over the dry brown earth”, “wherever there were fences, the drifts piled high and obliterated them, so that one would not have known any had been built”, “Nature and Nature’s laws lay hid in night”, “Nature draws stronger than seven oxen”, “Nature has granted man no better gift than the brevity of life”, “Nature trumps nurture”, “Nature will come through the claws, and the hound will follow the hare”, “Nature red in tooth and claw” (nature thought of as a savage force, a matter of fierce competition), “The greatest force is that of nature”, “We cannot command nature except by obeying her”, “You may drive out nature with a pitchfork, but she will keep coming back”.

- the psychology of victim, sacrifice, cult of suffering, patience – “where terrors awaited him greater than any the earth, for all her age and groaning, had ever borne”. The given peculiarity of psychology and behavior arises from the woman’s social function of maintaining balance in family and bringing up children. The masculine and feminine types of behavior are described by means of binary oppositions such as self-orientation versus family-orientation, self-model versus other-model.

Thus, the analyzed examples allow to claim that the concept of *Nature* comprises biological, social-cultural and psychological semes as well as attributes pertaining to the feminine beginning. Ascribing anthropomorphic meanings to the abstract notion of *Nature* is accounted for by existing in the Anglo-American culture of the cognitive metaphor ‘Nature is Woman’ which contributes to the personifying of *Nature* as female human being.

At the basis of metaphoric connection of the two conceptual spheres lie the following semes: fertility (barrenness), reproductivity, the instinct of continuing genus, beauty, the object of visual attention, of esthetic pleasure for men; family, home, raising children, love, care, blessing, benediction; unpredictable, uncontrolled, unrestrained, changeable, capricious, chaotic; the psychology of victim, sacrifice, cult of suffering, patience. These semes form associative basis for the metaphor ‘Nature is Woman’. The use of these semes for personifying an abstract notion as woman implies that these attributes are important for perceiving the feminine beginning. Consequently the metaphor ‘Nature is Woman’ lies at the basis of including the concept of *Nature* in the category of feminine gender in modern English which is expressed in the use of *she* as co-referring pronoun.

At the same time the asymmetry of binary gender structure nowadays looks as anachronism. One feels the need to overhaul gender cognitive-conceptual structure in the modern Anglo-American culture. “Personification is really sexification, just as to pronominalize in the third person is really to sexualize... there is a similar kind of sexism with personification as with generic reference traditionally ... cultural assumptions and beliefs underlie all kinds of personification.”²⁴² The main principle of gender approach in linguistics is that masculinity and femininity are not biologically determined phenomena but “dynamic, changing products of the development of human society, subject to social manipulating and modeling and to the strong influence of cultural tradition.”²⁴³

An important question is how metaphors of gender/sexuality function in particular communities of practice. Lenora Timm examines the issue of the prevalence of the “mother earth” metaphor in recent discussions of ecology and the future of our environment. Timm believes that the mother earth figure is problematic on two grounds. First, it is unlikely to promote the ecological responsibility that is needed. “The earth is neither a powerful and bountiful mother nor a sexy goddess who will take care of ‘her’ children if they are good and obedient and love her, or punish them if they misbehave and abuse her.”²⁴⁴ Using the mother earth metaphor does not, she argues, contribute to the kind of thoughtful attention to interconnectedness that is needed. Women in general and mothers in particular often have been devalued and denigrated. Second, L. Timm suggests that the continued use of Nature is Woman metaphor “implicitly sanctions the view of sex/gender roles as biologically determined.”

²⁴²Wales, 1996, p. 147-149.

²⁴³Кирилина, 2000, p. 369.

²⁴⁴Timm, 2000, p. 105-118.

References

- KITTAY, Eva Feder. *Woman as Metaphor* // *Hypatia*, 1988. No. 3. P. 63-86 [=Kittay, 1988].
- LAKOFF, G., JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980 [=Lakoff *et alii*, 1980].
- Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2000 [=OALD, 2000].
- The Routledge Book of World Proverbs* // [www. bookrags.com/tandf/nature-11-tf](http://www.bookrags.com/tandf/nature-11-tf) [=The Routledge...].
- TIMM, Lenora A. *Romancing the Earth: Feminized Maternal/Erotic Metaphors in Recent Eco-Environmental Literature*. Creskill, NJ: Hampton Press, 2000 [=Timm, 2000].
- WALES, Katie. *Personal Pronouns in Present-day English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996 [=Wales, 1886].
- ГОРОДНИКОВА, М.Д. *Гендерный фактор и распределение социальных ролей в современном обществе*// Гендерный фактор в языке и коммуникации. Иваново, 1999. С. 23-27 [=Городникова, 1999].
- КАРПЫШЕВА, Н.М., ЯНУШКОВ, В.Н. *Практическая грамматика английского языка*. Минск, 2002 [=Карпышева *et alii*, 2002].
- КИРИЛИНА, А.В. *Гендерные аспекты этических представлений (по результатам пилотажного эксперимента)* // Гендерный фактор в языке и коммуникации. Иваново, 1999. С. 46-53 [=Кирилина, 1999].
- КИРИЛИНА, А.В. *Гендерные аспекты языка и коммуникации: Дис. ... д-ра филол. наук*. Москва, 2000 [=Кирилина, 2000].
- РЯБОВ, О.В. *Женщина и женственность в философии серебряного века*. Иваново: Ивановский гос.ун-т, 1997 [=Рябов, 1997].
- ХАЛЕЕВА, И.И. *Гендер как интрига познания* // Гендерный фактор в языке и коммуникации. Иваново, 1999 [=Халеева, 1999].

Texts

- ALDRICH, Bess Streeter. *A Lantern in Her Hand*. New York: Puffin Books, 1997 [=Aldrich, 1997].
- BALDWIN, James. *Go Tell It on the Mountain*. New York: The Modern Library, 1995 [=Baldwin, 1995].

INTERTEXTUALITY IN WILLIAM SOMERSET MAUGHAM'S SHORT STORY
"A FRIEND IN NEED"

Viorica CONDRAT,
Assistant Professor,

Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova

Rezumat

Prin natura sa, textul trimite la alte texte, sugerând ceva. Astfel, în interiorul său, se produce o interacțiune textuală. Conceptul de intertextualitate relevă caracteristica unui text de a fi considerat drept parte componentă a unui ansamblu de texte deja existente care contribuie la decodarea lui. În articol, autoarea încearcă să elucideze felul în care intertextualitatea influențează procesul de interpretare a textului artistic.

Abstract

Intertextuality is the generally accepted term denoting the interconnectedness and interrelatedness of texts. The new text is thus viewed as part of the vast network of texts influencing one another. The present article aims at revealing how contextual meanings influence the process of text interpretation.

"What has been will be again,
what has been done will be done again;
there is nothing new under the sun."
(Ecclesiastes, 1: 9-14)

The term of intertextuality has been the apple of discord ever since it was coined in 1966 by Julia Kristeva, who introduced the hypothesis that every text is, in fact, an intertext formed out of the previously constructed texts and which constitutes the basis of the next one. The initial meaning of the term has undergone modification in time, yet, it has preserved the general idea of interconnectedness which exists among texts.

The term itself has an intertextual meaning as it echoes the concept of polyphony introduced by Mihail Bakhtin. Polyphony reveals the existence of 'a plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses'²⁴⁵ which stand over against the claims of the author. The Russian theorist dwelt upon the dialogical essence of speech which implies that speech is based on the interlocutors' previous social, communicative experiences which help both encode and decode the intended message of their utterances. Thus, the very speech by its nature is intertextual as it refers to the previously usages of language, it is a multi-voiced set of experiences which help create new texts.

Nowadays, the term of intertextuality is used not only in literary studies but also in other spheres of human communication, such as: film production, advertisements, political discourse, etc. It has turned into a global concept of interrelatedness of various texts (regardless of their forms) existing in the vast network of human creation. Graham Allen speaks about the usefulness of such a term which 'foregrounds notions of relationality, interconnectedness and interdependence in modern cultural life'²⁴⁶ thus enabling the participants of a speech act to get a better understanding of each other's message. At the same time, intertextuality reminds us once again that each text exists in relation to other texts.

The term is supported by some [Julia Kristeva, Adolphe Harber, Graham Allen, Umberto Eco, etc.] who share the conviction that 'intertextuality is and will remain a crucial element in the attempt to understand literature and culture'²⁴⁷. However, there are theorists who oppose the need for such a concept which in their opinion is 'at best a rhetorical flourish intended to impress, at worst [...] the signifier of an illogical position'²⁴⁸.

The divergence of opinions could be explained by the fact that the term of intertextuality is viewed in different ways. Some researchers refer to intertextuality as a 'technique of allusion'²⁴⁹,

²⁴⁵Bakhtin, 1999, p. 6.

²⁴⁶Allen, 2000, p. 5.

²⁴⁷Allen, 2000, p. 7.

²⁴⁸Irwin, 2004, p. 228.

²⁴⁹Simpson, 2004, p. 21.

others consider it as 'part of the network of evaluative devices found in literary discourse, which works in complex ways to deepen the meaning of the text'²⁵⁰. All of them support the idea that a text does not exist in isolation, moreover it cannot be decoded in isolation from the vast network of texts from where, as a rule, it takes its origins and which help to get a better understanding of a text.

As a matter of fact, intertextuality is one of the seven standards of textuality whose absence implies that such a text loses its communicative character and, as a result, becomes a 'non-text'²⁵¹. Intertextuality can be considered as a text universal.

As seen from above, there is not one accepted mainstream definition of intertextuality. In this article intertextuality is referred to as a unifying technique of text weaving by means of other texts in literary discourse. It is an attempt to analyze the plurality of distinct voices in the narration which interact with the reader's experience. The process of reading appears to be the process of text interaction. The writer encodes the message referring to both external and cultural sources which are inferred by the reader with the help of his literary and cultural background. Consequently, while recreating the author's text the reader creates his own which is both an echo of the author's original text and his personal background.

Literary discourse offers a good example of intertextual relationships which exist within a text. Being regarded as a reciprocal dialogue between the writer and the reader, the literary text appears as an intentionally structured message full of connotative meanings aimed to arouse a specific response. The reader reconstructs the message intended by the author and, at the same time, he contributes his own experience to this process. Thus, the original text is, in fact, an intertext which helps create the reader's text. This accounts for the various interpretations of a literary text as every reader brings his own input. Only a part may coincide with what the author initially intended, the other is, as a rule, inferred by the reader. The more competent the reader is the better he will understand the author's message. By competent we imply the literary and cultural background which may help the reader decode the text. This knowledge is acquired through extensive reading and learning which form the reader's literary competence.

Generally, intertextuality is retrospectively oriented as it echoes the already existing or pre-supposed text(s) but it creates a refreshed vision as it is part of a new ideational context to which it is subordinated. However, the reader evokes texts not meant by the author (they may not have been created at the time). This implies that texts certainly interact with each other and that the dialogue existing between them is an on-going process open to new interpretations.

Intertextuality is realized in several ways in a literary text. Valentina Şmatova states that 'the search for intertextuality must go in different directions'²⁵² and delineates eight possible ways:

- the generic direction;
- stylistic devices as the underlying force of intertextuality;
- combination of visual and linguistic texts;
- translation intertextuality;
- parody intertextuality;
- incorporation intertextuality;
- many-voiced narration;
- global intertextuality.

The directions considered in this article are: the generic direction, stylistic devices and many-voiced narration, as we consider these are the three directions realized in W. S. Maugham's short story 'A Friend in Need'.

The very appurtenance of a literary text to a concrete genre is a reference to already existing texts whose structural form it follows. For example, a short story becomes one when it is shaped and narrated according to the accepted standards required by the genre it belongs to. The American writer, Edgar Allan Poe advocated for conciseness and rigorous selection of the

²⁵⁰Black, 2006, p. 49.

²⁵¹Bell, 2000, p. 180.

²⁵²Şmatova, 2004, p. 103.

figures of speech while creating a literary text. He claimed that “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed”²⁵³. This basic rule of conciseness in short stories is still respected which, in its turn, is an indirect reference to Allan Edgar Poe’s statement as well. W. S. Maugham’s short story *A Friend In Need* is a case of intertextuality within the genre of short story as it is thematically structured according to its length limitations.

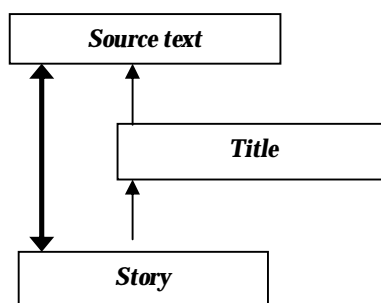
The title of the short story is an intertext that connects the short story to the text of the proverb: ‘A friend in need is a friend indeed’. Its manifest allusion to this well-known proverb arouses certain expectations on the part of the reader who assumes that the story is going to deal with friendship. Having initially a positive meaning, the syntagm ‘a friend in need’ inclines the reader to hear the story of true friends who help each other in hard times. The survey conducted on second-year students from English Philology Department showed that 90% thought that the short story is going to reveal a case of true friendship, of friends helping each other when one of them is in trouble.

The other 10% were familiar with some of W. S. Maugham’s works and said that the story most probably will deal with something which is opposed to friendship. This is the case of the competent reader who would perceive the ironic tinge in the title and would have different expectations from the reader who has not read any of the author’s works. Thus, the dialogue between the works of the same author form intratextuality which helps decode the author’s message more easily.

The short story ‘A Friend in Need’ reveals the dark side of the human nature where the notion of friendship is distorted. It alludes to the proverb but due to its ironic twist it distorts its initial positive meaning, putting the texts in antonymic relation with the original meaning of the proverb: Text of the Story vs. Text of the Proverb.

The author does not include the whole saying but only its first part, the second is deduced before and after the reading of the entire story. In the first case it is the echo of the proverb, whereas in the second, it is the echo of the story itself which denies what was stated in the original text and results in: a friend in need is not a friend indeed.

The schematized interconnectedness between the original text and the short story can be represented as follows:



The relation between the story and the proverb is distorted as there is no explicit narration about friends helping each other. It implies that they are opposed to each other. This becomes clear only after reading the short story. Whereas, in the process of reading, the short story through its title makes a direct reference to the text of the proverb and its original meaning.

Initially the short story was entitled ‘The Man Who Wouldn’t Hurt a Fly’, which also echoes the idiomatic expression: ‘wouldn’t harm/hurt a fly’ meaning that such a person is incapable of doing harm and is always kind.

In addition to intertextual relation (i.e. the allusion to the idiomatic expression), there is also an intratextual one as the expression is used in the story itself when the author describes the main character as the one who ‘could not bear to hurt a fly’. Just like in the previous case the true ironic meaning of the phrase is understood only after reading the short story.

²⁵³Poe, 2004, p. 743.

The story 'A Friend in Need' is a polyphonic narration by different voices. From the very first paragraph, W. S. Maugham uses different pronouns such as: 'I', 'we', 'they' and 'you'. The first person personal pronoun is the narrator, the author's mouthpiece. He bridges the gap which might exist between him and his reader with the help of the inclusive pronoun 'we', making the reader contribute his own experience to the narration: 'I suppose it is on the face that for the most part we judge the persons we meet'.

The collaboration is meant to agree on the fact that people can look different from the way they really are, which is an allusion to the well-known proverbial expression: appearances can be deceiving. It also reminds the reader not to 'judge a book by its cover'. When asked what idiom the first paragraph alludes to 60% of the students pointed to the second variant. Yet, chronologically it is impossible as the story was written in 1925, whereas the idiom 'don't judge a book by its cover' was first recorded only 1929 in an American speech and was popularized in the 60s. This proves the hypothesis that all texts are interconnected and that text formation is an on-going processing of linguistic and personal occurrences which are reactualized in everyday speech.

In order to seal the ties of the above-mentioned collaboration, the author introduces three alien voices rendered through the plural form of the third person personal pronoun. In this way, he creates a circle of trust consisting of him and his reader where the others are the intruders, but with whose help he succeeds in voicing other texts. For example, in the first case 'they' stands for the authors of novels who fail to render the self-contradicting nature of the human beings making their characters 'all of a piece'. It is the classic hero - villain distribution, which is non-existent in real life.

In the second example, 'they' is referred to the authors of 'books on logic' who try to explain everything within the framework of a logical formula and reject any trace of illogical behaviour in people. Finally, 'they' is used for the people who 'tell me that their first impressions of a person are always right'. At the same time, W. S. Maugham avoids imposing his assertions on his reader. He ends the first paragraph with: 'For my own part I find that the longer I know people the more they puzzle me: my oldest friends are just those of whom I can say that I don't know the first thing about them'. However, this seemingly modest conclusion evokes Socrates' well-known statement: 'I know that I know nothing'.

As the narration unveils, a new character is introduced whose death made the author reflect upon how misleading appearances can be. The character Edward Hyde Burton is depicted an 'all-of-a-piece' type of men, at least this is the way he looked: 'Here if ever was a man all of a piece. He was a tiny little fellow, not much more than five feet four in height, and very slender, with white hair, a red face much wrinkled, and blue eyes'. His appearance bespoke a very kind nature: 'His voice was gentle; you could not imagine that he could possibly raise it in anger; his smile was benign.' All his features indicate that he is a positive character, one who 'could not bear to hurt a fly'.

The author insists on portraying Edward Hyde Burton's distinguished features in order to prove that people are wrong when they judge a person's appearance and not his essence. He goes on by telling us: 'Here was a man who attracted you because you felt in him a real love for his fellows'. This sentence echoes the Biblical Golden Rule 'love thy neighbor as thyself' and the parable of the Good Samaritan.

The character Edward Hyde Burton is also the type of the self-made man: 'He was a rich man and he had made every penny himself'. Thus, the author builds the figure of a man who worked hard to pave his way from 'rags to riches'. Consequently the reader is free to recall any person in history who rose from poverty to prosperity as, for example, Benjamin Franklin did. However, the contemporary reader will first think of Bill Gates instead. The conducted survey once again showed that the majority of students (75%) decoded the text with the help of modern texts. This means that different texts interact in the reader's mind while decoding the new text.

In the third paragraph the author introduces the exclusive 'we', which comprises the narrator and the main character. Nonetheless, W. S. Maugham does not want to lose his reader's pres-

ence in the story, that is why he uses the pronoun 'you' directly engaging the reader to contribute his own experience to the story. This is supposed to help decode its message.

The narration goes on with a completely new narrative structure where 'I' the narrator alias the author's mouthpiece, gives the floor to another first-person narrator, Edward Hyde Burton. The appearance of this self-contradicting voice is aimed at revealing how a 'friend' in need makes fun of his desperate 'neighbour'. This distinct voice has its own truth and appears as a mediator between similar types of characters and the narrative web of the story. It helps create the effect of verisimilitude.

It is interesting that a secondary character, Turner, remembered by accident in the conversation, makes Edward Hyde Burton tell his rather 'funny story'. Turner's presence can be viewed as an intertext, that is, the knowledge the participants share about this character allows them to picture another one, Lenny Burton. Both of them are the prototypes of the dissipated character whose life is ruined because of excessive gambling and idleness. And it is namely this image that Edward Hyde Burton has in mind when he exclaims: 'They generally do' referring to the pitiful situation a gambler gets into. The plural form of the third person pronoun includes all the people whom the main character considers as failures. In judging so he makes use of the previously created image of 'little tin gods' who waste their life aimlessly and who are not to be bothered with when they are in trouble.

However, Edward Hyde Burton treats such people as a necessary evil, as a kind of enjoyment, to be more specific. It is great to spend his free time in their company, but not to have business with them. Once they lose their enjoyment function they lose their right to live. In order to prove this idea the author interferes with the narration with the help of his first narrator who testifies to how graceful Edward Hyde Burton could be when losing his money at bridge. He bases his assertion on the several occasions when they happened to play bridge together.

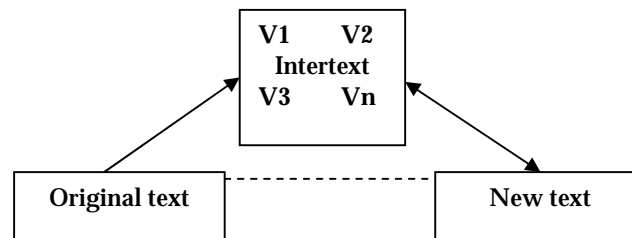
A case of intertextuality is also Edward Hyde Burton's detailed recounting of the conversation that took place between Lenny Burton and himself. The framing technique allows the author to construct a unified whole. Now it is Edward Hyde Burton who is the narrator and Lenny Burton the failure; the former has the domineering role of a self-assured person while the latter has the weak voice of a desperate man. Their communicative behaviour is typical of the types they represent: one is imposing and the other is accepting. It can be seen from the following table:

Edward Hyde Burton	Lenny Burton
1. I couldn't help laughing.	He went rather pale. He hesitated. He hadn't a penny. He was down and out. If he couldn't get something to do he'd have to commit suicide.
2. I've known too many men who were little tin gods at the universities to be impressed by it.	
3. I could hardly believe my ears; it seemed such an insane answer to give.	I can swim.
4. Suddenly I had an idea	He was rather taken aback.
5. I didn't say anything. I shrugged my shoulders.	He looked at me for a moment and then he nodded.

As seen, Lenny Burton does not speak much. Edward Hyde Burton gives him very little space in his narration and most of the time the character refers to his namesake as 'he'. It is only in extreme cases when he uses direct speech, namely when he wants to emphasize his interlocutor's desperation and ridiculousness. The main character enjoys superior rights whereas the young man has lesser speaking rights here. His voice is weak; yet, it is distinct and helps the reader picture his deplorable situation better. At the same time, Edward Burton's domineering voice creates the image of a mischievous boss.

At the end of the short story the narrator's voice reappears to help the reader get to the core of Edward Hyde Burton's personality. With the help of an ironic twist the reader is to realize that from the very beginning the main character has condemned his namesake to death. It comes as a shock producing the effect of a blow. However, the reader cannot say that he did not exclude such an outcome as W. S. Maugham provided enough internal and external linguistic sources which were meant to make his reader activate them in the process of reading.

All these voices represent texts interacting with each other in the course of the narration and which help create the unity of the entire story. They direct the reader in the answer's direction so that he may decode the writer's intended message. At the end the literary text appears to be an intertext which bridges the author's original text and the reader's newly (re)created text.



The original text represents the author's work who wanted to communicate something to his reader. Being part of a particular historical and social context his message would be influenced by it. On the opposite side, there is the new text (re)constructed by the reader who, in his turn, was influenced by his particular background. It is a communication between two parties where the one sender tries to influence in a particular way the receiver.

The literary work becomes an intertext formed of various voices, which are not only the characters' voices but also the writer's and the reader's. If the former's voice may be sometimes very clear, then the latter's voice is formed of the reader's cultural and social background. The smaller the distance between the original and the new texts is the closer the reader is to decoding the author's intended message. This distance also explains the variety of interpretations one and the same text may have.

The effect a literary work produces on the reader is to make him decode the message by using other texts which might help get a better understanding of the message. Focusing on poetic effect, Robert Frost says: 'For me the initial delight is in the surprise of remembering something I didn't know I knew'²⁵⁴. That is how the feeling of having heard or felt something similar to the things narrated in the story is achieved.

When asked to analyze the story 'A Friend in Need', the second-year students had different opinions concerning the message of the story. Some of them vehemently condemned the main character, others found fault with Lenny Burton. They very often recalled personal experiences or examples of other literary texts which at first sight seemed unrelated to the short story. They used everything they possessed at the moment to understand the short story.

Thus, the plurality of distinct voices in the narration interacts with the reader's experience. This interaction is intrertextual as it connects everything: the author's message, the reader's understanding, the internal structure of the story, the explicit allusion to other texts. Intertextuality is more than a technique of allusion. It is an intricate process of interconnectedness that exists within and outside a communicative act which form a link in the cultural web of human creation.

References

- ALLEN, G. *Intertextuality*. Routledge, 2000 [=Allen, 2000].
- BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (Edited and translated by Caryl Emerson). University of Minnesota Press, 1999 [=Bakhtin, 1999].
- BLACK, E. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh University Press, 2006 [=Black, 2006].

²⁵⁴<http://www.leidykla.eu/fileadmin/Literatura/49-5/str6.pdf>, p. 67.

BEAUGRAND, DRESSLER //Bell. Teria și practica traducerii. Iași: Polirom, 2000 [Beaugrand, *apud* Bell, 2000].

IRWIN, William. *Against Intertextuality* //Philosophy and Literature. Volume 28. Number 2. October 2004. P. 227-242 [=Irwin, 2004].

MAUGHAM, W. S. *Sixty-Five Short Stories*. Heinemann/Octopus, 1988 [=Maugham, 1988].

POE, E. A. *The Philosophy of Composition* // *The Norton Anthology of English Literature/ Sixth Edition*. Vol. 2. Ed. Abrams, M. H. New York: W.W. Norton & Company, 1999 [=Poe, 1999].

SIMPSON, Paul. *Stylistics*. Routledge, 2004 [=Simpson, 2004].

ȘMATOVA, V. *In Search of Intertextuality*.// *Strategii actuale în lingvistică, glotodidactică și știință literară* vol. II. Bălți: Presa universitară bălțeană, 2004 [=Șmatova, 2004].

<http://www.leidykla.eu/fileadmin/Literatura/49-5/str6.pdf>

LIMBAJ, CONTEXT, TRADUCERE

LANGUAGE, CONTEXT, TRANSLATION

TRADUCEREA DE POEZIE – UN DEMERS INFAM DE SEDUCĂTOR

Daniela VLADU,

asistent universitar,

Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, România

Rezumat

Articolul de față abordează problematica traducerilor poetice ca produse lingvistice de creație artistică. Traducerea este un moment esențial al oricărui act de comunicare, înlăturând conceptul de incompatibilitate și înlocuindu-l cu acela de complementaritate. Poezia ca text literar nu apelează la o exprimare directă, ci prin formele lingvistice alese, deschide pauze de gândire, stimulează cugetarea, activează experiențe anterioare asemănătoare. Mijloacele artistic-expresive în realizarea de texte literare poetice nu se reduc la aspecte legate de limbă, ci țin, în egală măsură, de compoziție, ritmicitate și de melodia întregului ținut, precum și de particularitățile genului și speciei literare, toate formând un întreg în concordanță cu mesajul artistic. Calitatea unei traduceri poetice poate fi evaluată doar sub aspectul calității sale pragmatice. Aceasta iese cel mai mult în evidență într-o traducere de ordin comunicativ. Se exemplifică prin intermediul poeziei "Erlkönig" al lui Goethe, transpusă în românește de Daniela Vladu.

Abstract

The present article inquires into the difficulties of poetic translations regarded as linguistic products of artistic creation. Translation is an essential point of each communicative act, removing the concept of incompatibility and replacing it with the complementary one. Poetry as a literary text does not say things directly, but brings to mind various prior experiences and stimulates thinking with the help of elevated linguistic forms. The artistic expressive means used in poetry are not related to language alone, but refer to the same extent to the structure, rhythm and melody of the whole texture as well as to the literary genre, creating thus a whole in accordance with the artistic message expressed in it. The quality of a poetic translation might be assessed only due to the pragmatic quality. This thing becomes rather obvious in a communicative translation. J.W. Goethe's poem "Erlkönig" serves as an illustrative example and it is translated into Romanian by Daniela Vladu.

1. Texte literare și neliterare

"De la Eminescu până azi, limba poetică românească a ajuns să poată exprima absolut orice gândire, orice nuanță, orice mlădiere lirică. Își dă seama de aceasta mai ales acela care încearcă să traducă în românește o poezie din altă limbă. Sub o pană mai puțin meșteră, poezia străină poate trece în limba românească fără să-și piardă nimic din strălucirea și cântecul ei."

(Al. Philippide)

De-a lungul timpului și, mai ales, din a doua jumătate a veacului trecut, s-a intensificat legătura între popoare, limbi și literaturi, astfel încât s-a simțit tot mai acut nevoia de comunicare prin intermediul traducerilor. Traducerea este un moment esențial al oricărui act de comunicare, acesta cenzurând excesul diversificator al limbilor. În sensul ei cel mai cuprinzător, traducerea înlătură conceptul de incompatibilitate, înlocuindu-l cu acela de complementaritate, utilizând tehnici și metode proprii, atât în descifrarea textelor și a mesajelor lor, cât și în interpretarea și transmiterea acestora.

Diferențierea care se face între textele literare și cele neliterare²⁵⁵ care urmează a fi traduse, se referă la aspecte legate de teoria literaturii, lingvistică, estetică, traducătorul analizând probleme ce țin de specificul textelor literare și de receptarea determinată de acestea. Atât textele literare, cât și cele neliterare se pot referi la aceleași obiecte ale realității, servindu-se de aceleași reguli sintactice, morfologice și lexicale ale aceleiași limbi, îndeplinind atât funcții comunicative, cât și cognitive. La o cercetare mai amănunțită, se observă, în ciuda elementelor constitutive comune, diferențe importante. Textele neliterare comunică, mai ales, informații de ordin general, având caracter pur informativ, caracterizându-se prin obiectivitate, claritate în exprimare și ușurință la citit. De aceea, în cele mai multe cazuri, este vorba despre o proză neartistică de specialitate, cu o prezentare obiectivă a faptelor, acestea găsimându-și concretizarea într-o înșiruire cronologică de evenimente. Mijloacele de realizare lingvistică nu se înscriu în registrul stilistic-expresiv, ci, mai degrabă, în plan sintactic, analizat sub aspect structural și oral, astfel încât atenția receptorului să poată fi direcționată pe elementele esențial-structurale

²⁵⁵Löschmann *et alii*, 1984, p. 14.

ale textului. Textele literare reflectă aceeași realitate extralingvistică precum textele neliterare, însă doar sub aspectul deosebit al generalizării, nu și al realizărilor artistice. Datorită artei, autorul transpune realitatea în modul său unic, subiectiv, adăugându-i un mesaj artistic. Autorul textului literar nu apelează la o exprimare directă, ci, prin forme lingvistice alese, dechide pauze de gândire, prin intermediul cărora stimulează cugetarea, activând cunoștințe și experiențe anterioare asemănătoare. Mijloacele artistic-expressive în realizarea de texte literare nu se reduc la aspecte legate de limbă, ci țin, în egală măsură, de compoziție, ritmicitate și de melodia întregului text, precum și de particularitățile genului și speciei literare, toate formând un întreg în concordanță cu mesajul artistic. Astfel, se realizează o legătură deosebit de strânsă între suprafața și profunzimea textului de tradus, ambele răsfrângându-se asupra efectului artistic degajat și modului de receptare la nivelul cititorului.²⁵⁶

Traducerea literară este un produs lingvistic de creație artistică, ea diferențiindu-se de procesul creator original prin modelul preexistent. Textul limbii-sursă trebuie reșesut prin limba-țintă, în vederea obținerii unei noi unități complexe între conținut și forma artistică, care să aibă și funcție estetică. Granițele dintre crearea artistică a unui original și cea a unei traduceri se întrepătrund. Traducerile au de-a face, aidoma creațiilor originale, cu idei și semnificații, idei exprimate explicit sau gândite, metafore și asocieri implicite.

2. Traducerea poetică

În cazul traducerilor poetice, sinonimia semantică și stilistică primește următoarele trăsături: cuvintele, construcțiile lexicale, cologațiile și frazeologismele alcătuiesc o țesătură stilistică, în care elementele folosite îndeplinesc, în concordanță cu intențiile autorului, diverse funcții pragmatice. În cazul în care aspectele menționate sunt descifrate și transpuse în textul-țintă, se poate vorbi de competența lingvistică poetică. Performanța relevă, deci, asemănări între autor și traducător, astfel încât se presupune o bună cunoaștere a codului poetic în ambele limbi. În traducerea poeziei, competența lingvistică trebuie să fie dublată de competența literară, esențială atât pentru descifrarea corectă și completă a codului, cât și pentru redarea sa într-o formă pe cât posibil egală cu cea a originalului din punct de vedere al expresivității, logicii, exactității și accesibilității. În aceste condiții, traducătorul, dispus și capabil să preia rolul autorului, trebuie, în primul rând, să descifreze codul semantic al originalului cu denotație și conotație, precum și codul/sistemul său formal, constând în imagistică, figuri de stil, prozodie etc. În al doilea rând, el trebuie să redea pe cât posibil aceleași elemente la același nivel, fără pierderi semantice sau expresive, dar și fără câștiguri, care ar putea oferi o mai bună claritate – poate nedorită - în descifrarea textului. Pe parcursul procesului de traducere, traducătorul de literatură parcurge mai multe faze:

- mai întâi, este receptor, unul din mulții cititori ai textului, care înțelege codul fără mari dificultăți lingvistice;
- în același timp, el devine interpretul textului, care face uz de experiența sa socială, psihică și literară în descifrarea mesajului;
- în ultima fază, traducătorul apare în calitate de co-autor sau co-producător, oferind textului o dimensiune complet nouă, prin îmbrăcarea într-o altă haină lingvistică, fără știrbirea esențială a conținutului

Produsul finit, poezia, trebuie să inducă receptorului aceleași sau, cel puțin, reacții asemănătoare cu originalul.

În cazul de față, în procesul de traducere, nu avem de-a face cu o pură translație a cuvintelor dintr-o limbă în alta. Mai degrabă, este vorba de o acțiune complexă, prin care se creează noi condiții de comunicare sub aspect funcțional, cultural și lingvistic, acestea conturând o cu totul altă situație textuală de comunicare. Această nouă situație trebuie redată, sub aspect formal, cât mai aproape de textul-sursă.

Scopul acțiunii de traducere este producerea de texte, care să corespundă și din punct de vedere cultural mesajului din textul inițial. Transferul de mesaj presupune coordonarea de

²⁵⁶Vladu, 2008, p. 101 f.

întrepătrunderi acționale și comunicative. Astfel, traducătorul are misiunea de-a «înțelege» intenția autorului și, folosindu-se de o nouă situație culturală, el trebuie să reinterpreteze și să recreeze. Traducătorul, ale cărui strategii de lectură diferă complet de cele ale unui “cititor normal”, trebuie să descopere elementele particulare ale culturii textului-sursă și să știe să le redea în celălalt context cultural. Astfel, traducătorul este un mediator între două limbi, aparținând unor culturi diferite. Doar atunci este îndeplinit scopul acțiunii interpretative, când rezultatul final corespunde intențiilor acționale ale emițătorului și când receptorul poate să interpreteze mesajul primit în condițiile situației nou-create.

Calitatea unei traduceri poate fi evaluată doar sub aspectul calității sale pragmatice. Aceasta iese cel mai mult în evidență într-o traducere de ordin comunicativ, nu semantic²⁵⁷. Acest tip de traducere:

- se axează mai mult pe cititor, urmărind intențiile autorului, nu gândirea acestuia;
- se adaptează conținutului cultural al originalului, făcându-l mai accesibil cititorului;
- se concentrează asupra efectului, în detrimentul formalului;
- este realizată mai liber, fiind și de aceea mai eficientă sub aspectul trăirilor explicite;
- este mai ușor de citit, decurgând mai clar și firesc, mai direct și convențional;
- deseori, poate fi mai reușită decât originalul, datorită câștigurilor în claritate și exprimare, în pofida eventualelor pierderi semantic-formale;
- intervine în text, îmbunătățind prin sine logica și stilul originalului, clarificând ambiguități, trăsături specifice jargoanelor sau stilului personal;
- este conformă cu poziția universalistă, traducătorul devenind, datorită intervențiilor sale în text, coautor și meșteșugar, păstrând doar mesajul inițial.

3. “Erlkönig” de J. W. Goethe ca text-sursă

Dăm, în continuare, textul poemului “Erlkönig” de J. W. Goethe:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinem Kind;

Er hat den Knaben wohl in dem Arm,

Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

“Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?”

“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?

Den Erlkönig mit Kron und Schweif?”

“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”

“Du, liebes Kind, komm, geh mit mir!

Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;

Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,

Meine Mutter hat manch' gülden Gewand.”

“Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,

Was Erlkönig mir leise verspricht?”

Sei ruhig, bleib ruhig, mein Kind;

In dürren Blättern säuselt der Wind.”

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehen?

Meine Töchter sollen dich warten schön;

Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,

Und wiegen und tanzen und singen dich ein.”

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?”

“Mein Sohn, mein Sohn, ich sehe es genau:

Es scheinen die alten Weiden so grau.”

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;

Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.”

²⁵⁷Bantaș *et alii*, 1998, p. 15ff.

“Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!”

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh' und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Prima fază a procesului de interpretare începe cu analiza textului-sursă din perspectiva autorului și a intențiilor acestuia. Cu cât poezia este mai ermetică, cu atât este mai greu de descifrat și tradus. Traducătorul are, în egală măsură, nevoie de o solidă competență lingvistică și de cunoștințe temeinice de literatură. Până la un punct, el își asumă rolul criticului literar.

Sub aspect semantic, vocabularul textului-sursă este simplu și tradițional, însumând câțiva termeni arhaici cu specific cultural, care țin de o anumită dimensiune temporală social-istorică:

“Erlkönig”, “Erltöchter”, “gülden Gewand”, “nächtlicher Reihn”.

Nu toate cuvintele sunt ancorate în prezent, astfel încât efectul expresiv vădit arhaic-legendar al enunțurilor din poezie se face pe deplin simțit. De aceea interpretarea se poate realiza numai prin depășirea micro-textului și concentrarea pe macro-text, care facilitează o mai bună înțelegere a întregului.

Sub aspect gramatical, poezia parcurge câteva inversiuni, țesătura ei fiind însă destul de solidă, ferită de licențe poetice deosebite, întreaga construcție narativă dezvăluind, astfel, limpezime prin succesiuni informativ-descriptive clare:

“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?”, “Meine Töchter sollen dich warten schön”, “In seinen Armen das Kind war tot”.

De regulă, fiecărui vers îi corespunde câte un enunț și fiecare strofă se concentrează pe câte o imagine vizuală, auditivă sau tactilă:

“Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?/Es *ist* der Vater mit seinem Kind;”; “*Siehst*, Vater, du den Erlkönig nicht?...”; “Mein Vater, mein Vater, und *hörest* du nicht,/Was Erlkönig mir leise verspricht?”; “Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,/Und wiegen und tanzen und *singen* dich *ein*.”; “Mein Vater, mein Vater, jetzt *fasst* er mich *an!*...”

Traducătorul nu numai că descifrează codul semantic al originalului cu denotație și conotație, dar dezleagă și formalul, imagistica, figurile de stil și prozodia.

Prozodia din rimă și ritm curge destul de clar, oferind, prin melodie și intonație, indicii asupra elementelor de ordin paraverbal, precum articularea, tempoul și dinamica. Ritmul poeziei este perfect acordat cu ideile-cheie:

“...Den Erlkönig mit Kron und Schweif?"/“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”; “...Sei ruhig, bleib ruhig, mein Kind;/In dürren Blättern säuselt der Wind.”; “Mein Sohn, mein Sohn, ich sehe es genau:/Es scheinen die alten Weiden so grau.”; “Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!/Erlkönig hat mir ein Leids getan!”; Erreicht den Hof mit Müh' und Not;/In seinen Armen das Kind war tot.”

Datorită jocului de cuvinte și a asonanțelor variate, limbajul folosit capătă ecouri deosebite:

“durch Nacht und Wind”, “mit Kron und Schweif”, “mit Müh und Not”, “was birgst du so bang”, “meine Mutter hat manch gülden Gewand”, “Gestalt-Gewalt”, “Müh und Not-tot”.

Sonoritatea de ansamblu a poeziei e remarcabilă, cu trecere treptată de la vocale și diftongi deschiși (a), (ä) și (ei) către vocale și diftongi mai închiși (i), (ö), (ü) și (o):

Vater, Knaben, Arm, warm, spät, nächtlich, sei, scheinen, Schweif, Nebelstreif, nicht, verspricht, schön, führen, düstern, Müh, Kron, Sohn, tot.

4. “Regele ielelor”²⁵⁸ ca text-tintă (în românește de Daniela Vladu)

Cine prin vânt și prin noapte, târziu
Vine călare? Un tată și-un fiu.

²⁵⁸Vladu, 2009, p. 54-55.

Tatăl îl ține în brațele lui,
Să-i fie bine și cald fiului.

- Fiule, fața-ți ascunzi temător?
- Tată, îl văd pe regele ielelor!
Are coroană și coadă mare.
- Fiule, dâra de ceață ție-ți pare.

- Băiete drag, hai, vino cu mine!
Jocuri mândre juca-voi cu tine;
Flori colorate-s pe plajă, mii,
Muma mea are haine-aurii.

- Tată, o, tată, tu n-ai auzit,
Ce regele îmi promite șoptit?
- Copilul meu drag, liniștește-te;
Susură vântul în crengi veștede.

Vii tu cu mine, băiete ales?
Fiicele mele te-așteaptă frumos;
Dansul nocturn e condus tot de ele,
Te-adorm în cânt și leagăn de iele.

Tată, o, tată, cum, tu n-ai văzut
Pe fiicele-iele în locul urât?
- Ba văd foarte bine, de vrei să știi:
Sunt sălcii bătrâne ce-ți par cenușii.

- Te iubesc, m-ațăță făptura-ți frumoasă;
De nu te-nvoiești, am nevoie de forță.
- Tată, m-apucă cu brațul său!
Al ielelor rege, vai, mi-a făcut rău!

Îngrozit, tatăl dă zor galopând,
Purtând pe brațe copilul gemând,
De-abia că-n ograda s-a pomenit-
Pe brațe copilul i-a și murit.

În a doua fază, traducerea trebuie să redea pe cât posibil aceleași elemente la același nivel, fără pierderi semantice sau expresive, dar și fără câștiguri, care ar putea oferi o mai bună claritate – poate nedorită - în descifrarea textului. Astfel, traducătorul își asumă rolul infam al coautorului, fiind nevoit să producă o poezie cât mai apropiată de original din punct de vedere al sensului, destul de curgătoare și, în ansamblu, pronunțat poetică. Produsul finit trebuie să inducă receptorului aceleași sau, cel puțin, reacții asemănătoare cu originalul. Totodată, scopul acțiunii de traducere este producerea de texte, care să corespundă și din punct de vedere cultural mesajului din textul inițial.



Materialul baladei lui J. W. Goethe este de inspirație daneză, iar personajul principal se numește “Ellerkonge”, deci “Elfenkönig”/”rege al zânelor”. Johann Gottfried Herder a fost primul, care a transpus numele craiului sub forma acestui substantiv compus “Erlkönig”, pe care l-a preluat ulterior J. W. Goethe în “Die Fischerin”.

Echivalarea termenilor de “Erlkönig” cu “regele ielelor”²⁵⁹ impune similitudini în denotație și conotație, apropiind sfera cultural-legendară germană de cea românească. Spre exemplificare, imaginea monumentului “Erlkönig” din Jena, Germania.

Ca traducătoare, am optat, în ansamblu, pentru o traducere de ordin

²⁵⁹ *iele*: s.f. pl. (mai ales artistic): ființe imaginare din mitologia populară românească, înfățișate ca niște fete frumoase, îmbrăcate în alb, care apar numai noaptea, vrăjind, prin cântecul și jocul lor, pe bărbați, asupra cărora au puteri nefaste (...) [DEX, 1998, p. 47]. Anu confunda *ielele* cu *ele* (pl. f. al lui *el*).

comunicativ, evaluând textul-sursă sub aspectul său pragmatic, axându-se mai mult pe cititor, urmărind intențiile autorului de redare a atmosferei de frică și groază, generate de aparițiile repetate ale regelui ielelor. Astfel este menținut efectul, neglijându-se pe alocuri formalul, iar imperfecțiunile gramaticale sunt clarificate în context:

Tatăl îl ține în brațele lui, / Să-i fie bine și cald fiului
- Fiule, dâra de ceață ție-ți pare...

Totuși, deși traducerea denotă intervenții în textul-sursă, ea păstrează mesajul inițial. Semantic, pierderile sunt mici, traducerea indicând o claritate destul de apropiată de cea a originalului:

“Siehst, Vater, du den Erbkönig nicht?” / -Tată, îl văd pe regele ielelor! (întrebarea devine enunț);

“*Manch* bunte Blumen sind an dem Strand” / Flori colorate-s pe plajă, *mii*;

“Du, *liebes Kind*, komm, geh mit mir!” / Vii tu cu mine, *băiete ales?* (îndemnul devine întrebare);

“Und *wiegen* und *tanz*en und *singen* dich *ein*.” / Te-*adorm* în *cânt* și *leag*in de iele (pierderea jocului, totuși menținerea lui în întreg);

Erbkönigs Töchter am *düstern* Ort? / Pe fiicele-iele în locul *urât*;

“Mein Vater, mein Vater, *jetzt* fasst er mich an!” / Al ielelor rege, *vai*, mi-a făcut rău! (pierderea punctului culminant din original se compensează cu interjecția “vai”);

Erreicht den Hof mit *Müh* und *Not* / De-abia că-n ogradă s-a pomenit (expresia frazeologică din original e compensată prin altă expresie idiomată în română).

În genere, conotațiile originalului se pot pierde prin utilizarea unui vocabular de alt tip în traducere. Pentru a evita acest lucru și pentru a surprinde cât mai bine exprimarea arhaică a originalului, traducerea apelează la dativul etic (fața-ți, făptura-ți), inversiuni (juca-voi, al regelor iele, băiete ales), accentuări prin repetiție (ție-ți, vii tu cu mine), vocabular restrictiv (muma, mândre, ogradă).

Prozodia este menținută, rimele și ritmul curgând poetic și melodios.

Fiind văzută ca un gen superior de sinonimie, traducerea de poezie presupune investigarea profundă a tuturor elementelor care condiționează alegerea conștientă și competentă a unor mijloace paralele, sinonimice de exprimare, egale cu cele ale originalului. Așadar, cercetarea generală, completă a elementelor recomandate în cadrul analizei complexe devine esențială pentru traducerea poeziei, dacă tindem, cu adevărat, la o echivalență corespunzătoare a originalului și a mesajului acestuia.

Într-un cuvânt, traducerea poeziei are un cod extrem de complicat. Așadar, nu e de mirare de ce atât de puține traduceri de poezie merită acest titlu, deoarece traducerea poetică include, de la început, doi parametri – traducerea și poezia.

Referințe bibliografice

Dicționar explicativ al limbii române. București: Univers Enciclopedic, 1998 [=DEX, 1998].

BANTAS, Andrei, CROITORU, Elena. *Didactica traducerii*. București: Teora, 1998 [=Bantaș, 1998].

LÖSCHMANN, Martin, SCHRÖDER, Gisela. *Literarische Texte im Fremdsprachenunterricht*. Leipzig: VEB, 1984 [=Löschmann, 1984].

VLADU, Daniela. *Șirag de lieduri în germană și română*. Cluj-Napoca: Echinoc, 2009 [=Vladu, 2009].

VLADU, Daniela. *Lyrik an der Hochschule auf fortgeschrittener Sprachstufe: Eine Übersetzungsschreibwerkstatt im DaF-Unterricht // Neue Didaktik* Nr.1. Cluj-Napoca. Zeitschrift für Bildungsforschung des Instituts für Didaktische Bildung – deutsche Studienrichtung, Babeș-Bolyai-Universität, 2008 [=Vladu, 2008].

POEZII
POEMS

Georgiana Elisabeta PANAIT,
Buzău, România

...

sufletul meu în căutarea ta începe să rătăcească
printre pietrele vieții, neconținut aleargă
deschide ușa gândurilor și iese -
tăcerea filosofică...
sub soare, legată strâns, stă iubirea.
inima-mi spune:
“miroase a păsări călătoare”!

Despre Dragoste

poți pași către iubire
pe cărările amintirilor.
poți zbura către iubire
pe aripi de vise.
poți cânta iubirii
la pianul timpului.
poți sau nu...?
iubirea poate....

Mama

tu aduci raze
de fericire în suflet
pentru tine mâinile mele -
creează primăveri cu fluturi
pentru tine lira mea -
îmbină ritmul cu vibrația amintirilor.
pentru tine și numai pentru tine
noi prefacem fluturii
în vise, în zâmbete și-n flori !

Cheia

cheia e la tine -
ascunsă-n labirintul inimii.
poarta spre cunoaștere au închis-o
gândurile negre.
simt cum valul speranței
te împresoară cu fluturi de gheață...
ascultă ruga mea
e ultimul geamăt din floarea vieții
nu lăsa să te doboare
cheia e la tine...

Răsturnare

cuprinsă de vraja timpului
am răsturnat pe oglinda timpului
anii, lunile, bogăția.
până când să îndur?
o viață în cavoul timpului?
până când să accept
lumea cu pateticile-i vorbe?
până când să agonisesc?
și să constat că -
n-am nimic?!

RECENZII

REVIEWS



Lilia RĂCIULA, *Variabilitatea diafazică în cadrul unor serii stilistico-istorice*, Chișinău: Editura „Bons Offices” SRL, 2010. 190 p.

Monografia avizată se înscrie, preponderent, în aria cercetărilor actuale de lingvistică a textului, accentul fiind pus, în lucrare, atât pe latura funcțională a fenomenelor de limbaj poetic studiate, cât și pe aspectele lor conceptual-teoretice, pe problemele de natură epistemologică, pe care acestea le suscită, în mod iminent.

Însuși obiectul de studiu al investigației – formele de manifestare și mecanismele de generare a variabilității diafazice, precum și specificitatea, din perspectiva acestor forme și mecanisme, a unor serii stilistico-istorice, alese de autoare în calitate de spații liminale ce permit interpretarea fenomenelor investigate, au impus cercetării un demers interdisciplinar, fapt care se atestă în mod pregnant în lucrare. Astfel, cercetarea efectuată ține, concomitent, de mai multe domenii teoretice conexe, atât tradiționale, cât și mai noi, însă îmbinate armonios: lexicologia, stilistica lingvistică și stilistica literară, semasiologia, onomasiologia, semantica structurală, semantica interpretativă (cognitivă și referențială), semiotica lingvistică și literară, poetica, hermeneutica etc., ceea ce denotă actualitatea incontestabilă a lucrării și, totodată, îi imprimă un plus de valoare științifică și aplicativă.

Pentru a realiza cercetarea la tema vizată, autoarea își construiește riguros, eșalonat pe întreg parcursul investigației, o paradigmă epistemologică congruentă fenomenelor de limbă și discurs poetic investigate, precum și problematicii teoretice subiacente. Astfel, asimilând creator viziunile asupra problemelor de ordin teoretic, luate în discuție în lucrare, ale unor lingviști reprezentativi din spațiul limbii române (T. Vianu, I. Oancea, D. Irimia, P. Miclău, I. Coteanu, S. Berejan, D. Caracostea, P. Cornea, Iu. Popescu, V. Bahnaru, V. Pavel etc.), cercetătoarea își apropiază, în același timp, o serie de concepte teoretice emise de teoreticieni notorii, deschizători de noi perspective de cercetare în domeniile de referință ale lingvisticii (E. Coșeriu, R. Jakobson, C. Kerbrat-Orecchioni, Fr. Rastier, B. Pottier, U. Eco, R. Carnap, Ch. Morris, Ch. Peirce, Tz. Todorov, M. Riffaterre, A. J. Greimas, etc.), reușind să le aplice în mod adecvat la fenomenele investigate din limba română. Aceasta demonstrează nu doar specificitatea fenomenelor lingvistice, investigate în lucrare, ci și caracterul lor universal, importanța deosebită pe care o prezintă cercetarea lor în contextul preocupărilor actuale din lingvistica contemporană.

Viziunea autoarei asupra fenomenelor investigate este exprimată atât prin intermediul unor concepte-cheie de largă circulație în lingvistica contemporană – *serie stilistico-istorică*, *stilistică lingvistică/stilistică literară*, *variabilitate diafazică*, *variantă/invariantă*, *intensiune/extensiune*, *sens/semnificație*, *denotație/conotație*, *transfer de sens (metasemie)*, *semn poetic*, *interpretant*, *referent-referință*, care au fost preluate din teoriile lingviștilor menționați anterior și utilizate în lucrare în mod creator, precum și prin mijlocirea unor concepte specifice și a unor termeni speciali, congruenți fenomenelor investigate, care aparțin autoarei, în propriu. E vorba, în speță, de conceptele *supraserie stilistico-istorică* (p. 30-31) și *variabilitate paradigmatică individuală* (p. 85), ce constituie marca de noutate științifică a cercetării la care ne referim și care denotă, totodată, contribuția personală a autoarei la studiul acestei problematici lingvistice de certă actualitate.

Astfel, în deplină conformitate cu natura neunivocă a obiectului de cercetare, lucrarea este structurată în trei capitole distincte, primele două dintre care demarcează cele două dominante teoretice ale investigației – *seria/supraseria stilistico-istorică* și *variabilitatea diafazică*,

identificând esența și specificitatea fiecăreia dintre ele, iar cel de al treilea este consacrat studiului teoretic și aplicativ al genezei și formelor de manifestare a variabilității paradigmatică individuale, alias al variabilității diafazice în cadrul unor supraserii stilistico-istorice concrete - paradigmele poetice ale lui M. Eminescu, N. Stănescu și Șt. A. Doinaș.

În Capitolul I, intitulat „Definirea paradigmei de cercetare”, se urmărește, de fapt, stabilirea limitelor de natură cognitivă și referențială ale spațiului liminal, care favorizează producerea și perceperea variabilității diafazice. Analizând critic opiniile pertinente ale mai multor cercetători în problema variabilității limbajului, autoarea ajunge să susțină teza că variabilitatea diafazăică este un tip de variabilitate individuală, care trebuie abordată în termeni de proces și produs, și care reclamă un demers de cercetare din perspectivă semiotică și stilistică (p. 12). Ea conchide, pe bună dreptate, că variabilitatea diafazăică este localizată, preponderent, la nivelul discursului, care permite *alegerea/selecția* elementelor potențiale de variere de pe axa paradigmatică a limbii și *combinarea* lor pe axa sintagmatică a discursului - procese care se presupun reciproc și care favorizează varierea individuală a mijloacelor linguale de către subiectul creator. Tot aici, autoarea stabilește relevanțele aceluia spațiu liminal, care, după ea, permite relevarea și identificarea variabilității diafazice – *supraseria stilistico-istorică*, un concept care îi aparține în propriu și pe care ea îl definește dintr-o dublă perspectivă: lingvistică și axiologic-literară, insistând, după noi, ușor exagerat, asupra laturii axiologic-estetice a fenomenului definit, și nu asupra celei lingvo-poetice, după cum o impune însuși subiectul și caracterul cercetării la subiectul vizat. Astfel, în contextul posibilităților de manifestare a variabilității diafazice, autoarea susține ideea privind așa-zisa „superioritate a poeziei față de proză” (p. 43), făcând, în special, trimitere într-o susținere la afirmațiile unor personalități din timpuri diferite, care, în ultimă instanță, îi permit să considere supraseriile stilistico-istorice drept „privilegiul exclusiv al poeziei”. După noi, afirmațiile invocate de autoare conțin argumente prea puțin suficiente pentru a prezenta această idee drept un adevăr absolut. Se pare, autoarea însăși nu este sigură de veracitatea acestei pretense ierarhii, mai ales atunci când evocă noțiunea de „complexitate”, raportată la poezie și proză, care „derivă din caracterul informațional” (p. 44) al celor două, ceea ce o face, în consecință, să declare totuși ipotetic caracterul acestei perspective de abordare. Evident, o atare încercare de ierarhizare implică multiple riscuri; cert e însă faptul că poezia, în comparație cu proza, oferă cu mult mai mult teren pentru varierea diafazăică, ceea ce motivează pe deplin alegerea făcută de autoare în favoarea unor anumite paradigme poetice ca surse pentru corpusurile de exemple, menite să valideze demersul teoretic al cercetării.

Capitolul al II-lea al monografiei („Conceptul de variabilitate”) ia în dezbateră conceptul de variabilitate a limbajului și fenomenele la care el se referă, autoarea stabilind și caracterizând aici un spectru extins de fațete și aspecte problematice congruente fenomenelor investigate. Efectuând o sistematizare a bibliografiei și a terminologiei domeniului, autoarea constată cu justețe că „în epistema românească a variabilității, bibliografia problemei se reduce la unele observații și considerații sporadice ”(p. 49), ceea ce o determină să se plaseze cu fermitate în albia concepțiilor, emise în această privință de către unii cercetători ruși, dar și basarabeni – nume de notorietate în domeniul de referință (Gorbacevici, Golovina, Graudina, Evghenieva, Gak, Piotrovsky, Berejan, Pavel, Ioniță), creându-și, astfel, o bază teoretică solidă, care îi permite să abordeze plenar și adecvat acest fenomen în limba română contemporană. Astfel, variabilitatea diafazăică este cercetată aici, după cum e și firesc, în contextul larg al teoriei variabilității, prin prisma cauzelor/factorilor variabilității și a principiului de variantă/invariantă, cu referire la cuvânt. Un merit deosebit al investigației la acest capitol îl constituie considerațiile autoarei vizând variabilitatea lexico-semantică în limba română (pentru care indică și ilustrează mai multe modele caracteristice (vezi p. 61), precum și tipologia propusă a fenomenelor de limbaj variabile, care, ulterior, va fi validată prin corpusurile de exemple selectate din paradigmele poetice, analizate în cadrul capitolului III al lucrării. Tot aici, merită a fi reținută și apreciată, în speță, viziunea novatoare a autoarei privind conceptul de variabilitate diafazăică, expusă amănunțit în § 6. al capitolului vizat. Astfel, autoarea susține, cu totală justețe, că variabilitatea diafazăică e recognoscibilă anume la nivelul stilurilor individuale, și că aceasta „este ilustrată prin variante lexico-semantice care denumesc obiectiv sau

figurativ aceeași realie, indiferent dacă se intersectează sau nu sub aspect semantic” (p. 81) în cadrul idiolectelor estetice, care oferă cele mai surprinzătoare exemple de variere diafazăică, ce se produce, preponderent, la nivelul semnificatului unităților lexicale. Importantă se arată, în acest context, și constatarea autoarei privind schimbarea de identitate a unității lexicale, care are loc în procesul varierii diafazăice: „unitatea lexicală poate dobândi, în planul textului, o identitate sintagmatică, ce diferă de identitatea sa paradigmatică în planul limbii” (p. 83). Această constatare îi permite autoarei să emită ipoteza privind necesitatea unei triple perspective de cercetare a sensului semnelor limbii, atunci când se studiază fenomenul variabilității diafazăice: planul paradigmatic al limbii (căruia îi corespunde intensiunea semnului, exprimată în termenii unei semantici cognitive), planul paradigmatic al autorului și planul sintagmatic al textului (căroră le corespunde extensiunea semnului, exprimată în termenii unei semantici referențiale). Demersul propus de către autoare reprezintă, de fapt, traiectoria de transformare a semnului lingual în semn artistic (semn poetic și semn estetic sau simbol auctorial) – o metamorfoză iminentă în cazul varierii diafazăice în cadrul limbajului poetic, reprezentând un proces logogetic, marcat intens de subiectul creator, după cum remarcă, subtil și veridic, autoarea.

Totodată, ne vedem obligați a remarca, la acest capitol, aparenta carență de formulare a ideii autoarei privind existența unei relații directe între variabilitatea diafazăică și sens (a se vedea compartimentul 6. 2., intitulat „Sensul-mecanism al variabilității individuale”). În esență, autoarea are perfectă dreptate când afirmă că există o legătură nemijlocită între variabilitatea diafazăică și semantică. Această legătură intrinsecă iese în evidență, în special, la nivelul corelării varierii individuale cu sensul (care, după noi, este nu doar un produs, ci, mai întâi de toate, un proces, o categorie dinamică, și nu una statică, imuabilă). La fel ca și varierea diafazăică, construcția de sens își are embrionii în limbă (sub formă de sens convențional și sens potențial), și ea se produce gradual, prin transformarea virtualului în actual, conform unor mecanisme de construcție a sensului și de articulare a sa cu o structură referențială anume. Doar astfel interpretat, sensul poate fi admis în calitate de mecanism al variabilității individuale, ceea ce, în ultimă instanță, denotă că autoarea a intuit corect relația iminentă dintre sens și variabilitatea diafazăică, deși formularea propusă de către ea în lucrare a acestui postulat lasă, oarecum, loc pentru discuții.

Cu referire la acest capitol al lucrării, e de notat că aserțiunile emise de autoare sunt de o certă valoare teoretico-științifică, ele denotând caracterul profund inovator al investigației efectuate și capacitatea autoarei de a înainta soluții adecvate unor problematici de stringență actualitate din lingvistica contemporană.

Capitolul III al lucrării („Variabilitatea diafazăică în cadrul unor supraserii/serii stilistico-istorice”) se impune prin consistență teoretică și prin subtilitatea analizelor unor fapte de limbaj poetic pertinente pentru fenomenul de limbaj investigat. În speță, se interpretează mostre de variabilitate individuală din 2 supraserii stilistico-istorice - paradigmele poetice ale lui M. Eminescu, N. Stănescu și din creația lui Șt.A. Doinaș. Astfel, pentru a valida postulatele teoretice emise în capitolele anterioare, autoarea procedează la cercetarea mostrelor de variabilitate individuală în spații de constituire a mesajului artistic de două tipuri; mesajul e considerat, deci, în cadrul a două spații liminale, unul dintre care îl reprezintă un text aparte al subiectului creator (având ca obiectiv de cercetare *textualizarea*), iar celălalt - o serie de texte care constituie un eșantion reprezentativ al paradigmei poetice a subiectului creator și se subordonează obiectivelor de *contextualizare*. Demersul pluridimensional, pe care autoarea îl adoptă în raport cu fenomenele investigate la acest capitol, este un merit incontestabil al investigației și el se arată a fi pe măsura complexității acestor fenomene de limbaj investigate. Autoarea aplică, așadar, de o manieră adecvată, *perspectiva onomasiologică*, atunci când cercetează, în plan comparat în cadrul celor trei paradigme poetice, zona conceptuală „feminitate”; *perspectiva semasiologică*, când urmărește variabilitatea diferitelor lexeme (*icoană*) și ale unor grupuri nominale/verbale, organizate în jurul anumitor lexeme (*virtute, oră*); *perspectiva semiotică*, aplicată în raport cu variabilitatea unor simboluri auctoriale (în cadrul paradigmei poetice a lui Ș.A. Doinaș, în special). În plus, pentru a scoate plenar în evidență

mecanismele variabilității diafazice, investigate la nivelul semnificatelor, autoarea operează o analiză semantică complexă a acestor unități, recurgând la analiza semică a conținutului lor semantic și la compararea celor două componente (intensională și extensională) din structura semantismului unităților lexicale analizate, ceea ce-i permite a deduce că *metaforizarea* este, de fapt, mecanismul dominant al variabilității individuale în paradigmele poezilor vizați. Lucrarea capătă valoare și prin faptul că acestei analize semantice și semiotice pluridimensionale i se suprapune analiza hermeneutică, care valorifică potențele și profunzimea semantice, conceptuale și afective ale cuvintelor în cadrul paradigmatelor poetice vizate.

Efectuând, pe întreg parcursul lucrării, studiul analitic al diferitelor fațete ale fenomenului în discuție, prin aplicarea unor metode de analiză conjugate, în planul vorbirii individuale, autoarea ajunge, în consecință, la o serie de concluzii finale judicioase și pertinente, de o incontestabilă valoare științifică și aplicativă, în baza cărora ea propune o serie de recomandări binevenite întru ameliorarea procesului instructiv-educativ la diferitele cicluri din învățământul filologic. Cu certitudine, rezultatele cercetării la tema în discuție pot constitui bazele teoretice și practice ale unor cursuri universitare noi, precum și ale elaborării unor dicționare speciale, axate pe variabilitatea diafazică în cadrul unor supraserii stilistico-istorice.

Veronica PĂCURARU,
conferențiar universitar, doctor în filologie,
Universitatea de Stat din Moldova

Despre autori

Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU: 1) doctor în filologie; 2) profesor universitar, Catedra de Limbă română și Lingvistică generală a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România; 3) autoare a 12 cărți (din care 8 ca unic autor), 2 cursuri universitare, 63 de articole și studii, publicate în țară și peste hotare; 4) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale; 5) membră al asociațiilor și grupurilor de cercetare științifică din țară și de peste hotare; 6) membră a comitetului onorific al revistei „Limbaj și context”; 7) a promovat o serie de specializări într-un șir de universități de prestigiu din Germania: Universitatea Konstanz, Universitatea des Saarlandes (Saarbruecken), Universitatea Friedrich Schiller (Jena) etc.; 8) îndrumător de doctorat; 9) director de proiecte de cercetare (*Pragmatica pronumelui, Corpus de limbă română vorbită actuală* etc.); 10) membră a colectivelor de cercetare în cadrul unor proiecte (*Limbajul colocvial în spațiul romanic. Studiu pragmalingvistic diacronic și sincron*); 11) organizatoare de simpozioane științifice; 12) membră a comisiilor de susținere în public a tezelor de doctorat; 13) domeniile de cercetare: sintaxa limbii romane, morfologia limbii romane, pragmatica lingvistică, strategiile persuasive în discursul politic și publicistic.

Ligia GHILEA: 1) lector universitar; 2) doctor în arte, Academia de Muzică “Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, România; 3) autoare de lucrări științifice și didactice, publicate în țară și peste hotare; 4) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale; 5) domeniile de cercetare: muzica, teoria muzicii.

Ion GUȚU: 1) conferențiar universitar, Universitatea de Stat din Moldova; 2) doctor în filologie; 3) autor de lucrări științifice și didactice de valoare, publicate în țară și peste hotare; 4) participant și organizator de întruniri științifice naționale și internaționale; 5) conducător de doctorat; 6) membru al Seminarului și Consiliului Specializat de Profil pentru Susținerea Tezelor de Doctorat la specialitatea 10.02.05-Limbi romane, Universitatea de Stat din Moldova; 7) membru al diferitelor asociații științifice din țară și de peste hotare; 8) domeniile de cercetare: lingvistica franceză, semiotica literară, sociolingvistica.

Lilia RĂCIULA: 1) doctor în filologie; 2) lector superior, Catedra Limba Română, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova; 3) participantă la numeroase colocvii științifice și seminare naționale și internaționale; 4) autoare a peste 25 de lucrări științifice și didactice; 5) membră a Comitetului Științific al revistei „Glottodidactica”; 6) domeniile de cercetare: filologia română, semiotica literară.

Valentina ȘMATOV: 1) conferențiar universitar, Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova; 2) doctor în filologie; 3) autoare de lucrări științifice și didactice, publicate în țară și peste hotare; 4) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale; 5) membră a Comitetului Științific al revistei „Limbaj și context”; 6) a promovat o serie de specializări într-un șir de universități de prestigiu din Statele Unite ale Americii; 7) domeniile de cercetare: lingvistica britanică și americană, lingvistica textului, teoria discursului.

Mihail RUMLEANSCHI: 1) conferențiar universitar, Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova; 2) doctor în filologie; 3) autor de lucrări științifice și didactice, publicate în țară și peste hotare; 4) participant și organizator de întruniri științifice naționale și internaționale; 5) membru al Comitetului Științific al revistei „Glottodidactica”; 6) a promovat o serie de specializări într-un șir de universități de prestigiu din Rusia și Franța; 7) domeniile de cercetare: lingvistica franceză, lingvistica textului, lingvistica comunicativă, civilizația franceză și francofonă.

Angela COȘCIUG: 1) doctor în filologie; 2) conferențiar la Catedra Filologie Franceză a Universității de Stat «Alec Russo» din Bălți; 3) membră a Seminarului de Profil de Susținere a Tezelor de Doctorat la specialitatea 10.02.05–Limbi romane (Universitatea de Stat din Moldova); 4) membră a Consiliului Specializat de Susținere a Tezelor de Doctorat la specialitatea 10.02.05–Limbi romane (Universitatea de Stat din Moldova); 5) recenzent oficial și conducător de teze de doctorat în filologia romanică, expert național al manualelor de limbă franceză pentru instituțiile preuniversitare din Republica Moldova; 6) din 2007, studii de post-doctorat la Universitatea de Stat din Moldova; 7) autoare a 70 de lucrări științifice și didactice (monografii, eseuri, manuale, ghiduri, note de curs, articole, rezumate), publicate în țară și de peste hotare (România, Rusia, Canada, Albania etc.); 8) organizatoare de colocvii naționale și internaționale; 9) editoare de volume ale manifestărilor științifice naționale și internaționale; 10) participantă la 80 de întruniri științifice naționale și internaționale; 11) redactor-șef al revistelor «Limbaj și context» și „Glottodidactica”; 12) membră a comitetului științific al revistei «Мова та Історія» („Limbă și Istorie”), publicată în cadrul Universității Naționale „Taras Șevcenko” din Kiev, Ucraina, al revistei „Communication Interculturelle et Littérature”, publicată în cadrul Universității „Dunărea de Jos”,

Galați, România și al revistei „Concordia Discors vs Discordia Concors”, publicată în cadrul Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, România; 13) bursieră a Guvernului Franței (2007); 14) domeniile de cercetare: lingvistica romanică, semiotica generală, semiotica literară, teoria discursului, limbajul francez specializat, traductologia, literatura francofonă, lingvistica comparată.

Ioana-Iulia OLARU: 1) doctorandă; 2) lector universitar, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Universitatea “George Enescu”, Iași; 3) membră a “Centrului de Cercetare Estetică și Creație Artistică” al Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design, Universitatea “George Enescu”, Iași; 4) autoare a 35 lucrări științifice (articole), publicate în reviste naționale și internaționale (în România, Moldova); 5) participantă la 7 conferințe științifice naționale și internaționale; 6) co-redactor al revistei “Centrului de Cercetare Estetică și Creație Artistică”, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Universitatea “George Enescu”, Iași; 7) co-redactor al revistei doctoranzilor, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Universitatea “George Enescu”, Iași; 8) co-redactor al revistei “Alloquor”, publicată de Catedra de Limbă română pentru studenții străini, Facultatea de Litere, Universitatea „Al.I. Cuza”, Iași; 9) domenii de cercetare: istoria artei universale, istoria artei românești.

Rahim OMBASHI: 1) conferențiar universitar, Universitatea de Stat „Fan S. Noli”, Korça, Albania; 2) doctor în filologie; 3) autor de lucrări științifice și didactice, publicate în țară și peste hotare; 4) participant și organizator de întruniri științifice naționale și internaționale; 5) domeniile de cercetare: literatura albaneză.

Irina CIORNAIA: 1) lector universitar, Catedra Filologie Germană, Universitatea de Stat «Alec Russo» din Bălți; 2) autoare de lucrări științifice și didactice, publicate în culegeri și reviste de prestigiu din țară; 3) participantă la întruniri științifice și metodice naționale și internaționale; 4) câștigătoare a numeroase gratii, oferite de universitățile din Germania și Austria; 5) domeniile de cercetare: literatura germană, literatura comparată.

Virginia POPOVIĆ: 1) asistent universitar, masterandă, Universitatea din Novi Sad, Serbia; 2) autoare de lucrări științifice; 3) participantă la întruniri științifice; 4) domeniile de cercetare: lingvistica comparată.

Marina TETERINA: 1) lector universitar, Catedra Filologie Engleză, Universitatea de Stat «Alec Russo» din Bălți; 2) autoare de lucrări științifice și didactice, publicate în culegeri și reviste de prestigiu din țară; 3) participantă la întruniri științifice și metodice naționale și internaționale; 4) domeniile de cercetare: lingvistica britanică și americană, lingvistica comparată, lingvistica cognitivă.

Viorica CONDRAT: 1) magistrul în literatură; 2) doctorandă; 3) lector la Catedra Filologie Engleză a Universității de Stat “Alec Russo” din Bălți; 4) autoare de lucrări științifice și didactice, publicate în culegeri și reviste de prestigiu din țară; 5) participantă la întruniri științifice și metodice naționale și internaționale; 6) domeniile de cercetare: literatura britanică și americană, literatură comparată.

Daniela VLADU: 1) asistent universitar, Universitatea “Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, România; 2) autoare de lucrări științifice și didactice, publicate în culegeri și reviste de prestigiu din țară; 3) participantă la întruniri științifice și metodice naționale și internaționale; 4) domeniile de cercetare: literatură comparată, traductologia.

Georgiana Elisabeta PANAIT: 1) profesoară de limba și literatura română, Buzău, România; 2) autoare de poezii, publicate în reviste literare de prestigiu.

Veronica PĂCURARU: 1) conferențiar universitar, Universitatea de Stat din Moldova; 2) doctor în filologie; 3) autoare de lucrări științifice și didactice de valoare, publicate în țară și peste hotare; 4) participantă și organizatoare de întruniri științifice naționale și internaționale; 5) conducătoare de doctorat; 6) membră a Seminarului și Consiliului Specializat de Profil pentru Susținerea Tezelor de Doctorat la specialitatea 10.02.05-Limbi romane, Universitatea de Stat din Moldova; 7) domeniile de cercetare: lingvistica franceză, sociolingvistica.

Notes on Contributors

Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU: 1) Ph.D.; 2) Professor, Romanian Language and General Linguistics Department, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania; 3) author of 12 books, 2 courses of lectures, 63 articles and investigations published in Romania and abroad; 4) participant in national and international scientific conferences; 5) member of national and international research teams and associations; 6) member of Honorary Board of *Speech and Context* Journal; 7) led a series of courses in a number of prestigious universities from Germany: Konstanz University, Des Saarlandes University (Saarbruecken), Friedrich Schiller University (Jena) etc.; 8) guides doctoral theses; 9) manager of research projects (*Pragmatics of Pronoun, A Corpus of Contemporary Spoken Romanian* etc.); 10) member of the research teams within some projects (*Colloquial language in Romance area. A Pragmalinguistic Synchronic and Diachronic Study*); 11) organizer of scientific conferences; 12) member of the Defense Board of Doctoral Theses; 13) research areas: syntax and morphology of Romanian, linguistic pragmatics, persuasive strategies in political and publicistic discourses.

Ligia GHILEA: 1) Ph.D.; 2) Lecturer, Gheorghe Dima Music Academy, Cluj-Napoca, Romania; 3) author of scientific and didactic works, published in Romania and abroad; 4) participant in national and international scientific conferences; 5) research areas: musics, music theory.

Ion GUȚU: 1) Ph.D.; 2) Associate Professor, Moldova State University; 3) author of scientific and didactic works, published in Moldova and abroad; 4) participant in national and international scientific conferences; 5) adviser of doctoral theses in Romance philology; 6) member of the Scientific Specialization Seminar and Council for the Defense of the Doctoral Theses, speciality 10.02.05 – Romance languages (Moldova State University); 7) member of national and international research associations; 8) research areas: French linguistics, literary semiotics, sociolinguistics.

Lilia RĂCIULA: 1) Ph.D.; 2) Senior lecturer, Romanian Language Department, Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova; 3) participant in national and international scientific conferences and seminars; 4) author of 25 scientific works; 5) member of Scientific Board of *Glottodidactica* Journal; 6) research areas: Romanian philology, literary semiotics.

Valentina ȘMATOV: 1) Ph.D.; 2) Associate Professor, Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova; 3) author of scientific and didactic works, published in Moldova and abroad; 4) participant in national and international scientific conferences; 5) member of Scientific Board of *Speech and Context* Journal; 6) led a series of courses in a number of prestigious universities from USA; 7) research areas: British and American linguistics, text linguistics, discourse theory.

Mihail RUMLEANSCHI: 1) Ph.D.; 2) Associate Professor, Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova; 3) author of scientific and didactic works, published in Moldova and abroad; 4) participant and organizer of national and international scientific conferences; 5) member of Scientific Board of *Glottodidactica* Journal; 6) led a series of courses in a number of prestigious universities from Russia and France; 7) research areas: French linguistics, text linguistics, speech linguistics, French and Francophone civilisations.

Angela COȘCIUG: 1) Ph.D.; 2) Associate Professor, French Philology Department, Alecu Russo State University of Bălți; 3) member of the Scientific Specialization Seminar for the Defense of the Doctoral Theses, speciality 10.02.05 – Romance languages (Moldova State University); 4) member of the Scientific Specialization Council for the Defense of the Doctoral Theses, speciality 10.02.05 – Romance languages (Moldova State University); 5) scientific adviser (since 2010) and reviewer of doctoral theses in Romance philology, national expert of textbooks of French for pre-university establishments from the Republic of Moldova; 6) since 2007, post-doctoral studies, Moldova State University; 7) author of 70 scientific and didactic works (monographs, essays, studies, textbooks, guides, courses of lectures, articles, abstracts) published in prestigious national and international journals and volumes (in Moldova, Romania, Russia, Canada, Albania etc.); 8) organizer of scientific conferences; 9) publisher of scientific national and international conference volumes; 10) participant in 80 national and international scientific conferences; 11) editor-in-chief of *Speech and Context* International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science; editor-in-chief of *Glottodidactica* Biannual Journal of Applied Linguistics; 12) member of the Scientific Board of *Мова та Історія/Language and History* Journal published at Taras Șevcenko National University of Kiev, Ukraine, of the Scientific Board of *Communication Interculturelle et Littérature/Intercultural Communication and Literature* Journal published at Dunărea de Jos University of Galați, Romania and of the Scientific Board of *Concordia Discors vs Discordia Concors* Journal published at

Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania; 13) Grant of the French Government (2007); 14) research areas: Romance linguistics, general semiotics, literary semiotics, discourse theory, specialized French Language, translation studies, Francophone literature, Applied Linguistics, Contrastive linguistics.

Ioana-Iulia OLARU: 1) Ph.D. Student; 2) Lecturer of Art History Department, Faculty of Arts, Ornamental Crafts and Design of George Enescu State University of Iași; 3) member of „The Research Center of Aesthetic and Artistic Creation” of the Faculty of Arts, Ornamental Crafts and Design of George Enescu State University of Iași; 4) author of 35 scientific works (articles), published in national and international journals (in Romania, Moldova); 5) participant in 7 national and international scientific conferences; 6) co-editor of *The Research Center of Aesthetic and Artistic Creation* Journal, Faculty of Arts, Ornamental Crafts and Design, George Enescu State University of Iași; 7) co-editor of doctoral students Journal, Faculty of Arts, Ornamental Crafts and Design, George Enescu State University of Iași; 8) co-editor of *Alloquor* Journal, Department of Romanian Language for foreign students, Faculty of Philology, A.I. Cuza State University of Iași; 9) research areas: universal art history, Romanian art history.

Rahim OMBASHI: 1) Ph.D.; 2) Associate Professor, Fan S. Noli State University, Korça, Albania; 3) author of scientific and didactic works, published in Albania and abroad; 4) participant and organizer of national and international scientific conferences; 5) research areas: Albanian literature.

Irina CIORNAIA: 1) Lecturer, German Philology Department, Alecu Russo State University of Bălți; 2) author of scientific works published in prestigious national and international journals and volumes; 3) participant in national and international scientific conferences; 4) winner of several grants offered by universities from Germany and Austria; 5) research areas: German literature, comparative literature.

Virginia POPOVIĆ: 1) Assistant Professor, Novi Sad University, Serbia; 2) author of scientific works; 3) participant in scientific conferences; 4) research areas: Contrastive linguistics.

Marina TETERINA: 1) Lecturer, English Philology Department, Alecu Russo State University of Bălți; 2) author of scientific works published in prestigious national and international journals and volumes; 3) participant in national and international scientific conferences; 4) research areas: British and American linguistics, contrastive linguistics, cognitive linguistics.

Viorica CONDRAT: 1) MA; 2) Ph.D. student; 3) lecturer, English Philology Department, “Alecu Russo” State University of Bălți; 4) author of scientific works published in prestigious national and international journals and volumes; 5) participant in national and international scientific conferences; 6) research areas: British and American literature, comparative literature.

Daniela VLADU: 1) Assistant Professor, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania; 2) author of scientific works published in prestigious national and international journals and volumes; 3) participant in national and international scientific conferences; 4) research areas: contrastive linguistics, translation.

Georgiana Elisabeta PANAIT: 1) teacher of Romanian Language and Literature, Buzău, Romania; 2) author of poems, published in prestigious literary journals.

Veronica PĂCURARU: 1) Ph.D.; 2) Associate Professor, Moldova State University; 3) author of scientific and didactic works, published in Moldova and abroad; 4) participant in national and international scientific conferences; 5) adviser of doctoral theses in Romance philology; 6) member of the Scientific Specialization Seminar and Council for the Defense of the Doctoral Theses, speciality 10.02.05 – Romance languages (Moldova State University); 7) research areas: French linguistics, sociolinguistics.