

IORGU IORDAN, VALERIA GUTU ROMALO, ALEXANDRU NICULESCU, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Editura științifică, București, 1967, 353 p.

În această lucrare autorii își propun actualizarea problemelor de limbă română contemporană, prin înregistrarea modificărilor lingvistice recente și prin utilizarea soluțiilor la care au ajuns cercetările mai noi. Sub aspectul teoretic și al faptelor comentate, cartea în discuție are ca model lucrarea academicianului Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, edițiile din 1954 și 1956. Având în vedere nu numai faptele de limbă care s-au impus ca normă, ci și ceea ce este fenomen regional, autorii urmăresc o reconsiderare critică de ansamblu a sistemului morfologic românesc prin confruntarea soluțiilor vechi cu rezultatele cercetărilor structuraliste. Contactul cu structuralismul are ca urmare nu numai interpretarea nouă a unor probleme litigioase ale morfologiei, ci și folosirea unei terminologii corespunzătoare, în măsura impusă de studiile utilizate în descriere.

În afară de o *Introducere*, conținutul lucrării se grupează în cinci capitole: *Concepții și metode de cercetare a gramaticii* (p. 29—41); *Morfologia și sintaxa* (p. 42—44); *Morfemul. Structura morfematică a cuvântului în limba română* (p. 44—54); *Categoriile gramaticale ale limbii române* (p. 55—65); *Clase gramaticale ale vocabularului (Părțile de vorbire)* (p. 65—300).

După ampla discuție din introducere, referitoare la problemele limbii române contemporane: apariția termenului, conținutul noțiunii, periodizarea românei contemporane, caracteristicile fazei actuale a limbii române, autorii consacră primul capitol unui istoric al concepțiilor și metodelor gramaticii din antichitate până în zilele noastre, cu referiri speciale la evoluția gramaticii românești. În celelalte patru capitole sînt analizate principalele aspecte ale morfologiei: definirea acestei discipline gramaticale, structura morfematică a cuvântului, categoriile gramaticale și părțile de vorbire. În ce privește metoda de studiu, se constată că în unele capitole descrierea rămîne cea tradițională, deși elementele noi nu lipsesc (v. *Substantivul, Pronumele, Prepoziția, Conjuncția, Interjecția* etc.); în altele, faptele sînt prezentate în lumina noilor teorii (v. *Morfemul. Structura morfematică a cuvântului în limba română*). Ceea ce trebuie menționat este faptul că din volum se desprinde tendința de „înnoire” a metodelor de cercetare a morfologiei.

*Concluziile* (p. 301—312), o sinteză a principalelor trăsături morfologice ale limbii române contemporane, precizează două aspecte esențiale ale fazei actuale a limbii române. Pe de o parte se constată „literarizarea” limbii vorbite, iar pe de altă parte pătrunderea în limba actuală a unor forme și construcții populare.

Volumul se încheie cu o bogată bibliografie (p. 313—345) și cu o listă de sigle și abrevieri (p. 346—353).

Intrucât într-o prezentare ca cea de față nu putem cuprinde întreaga bogăție de material factual, nu vom releva decât câteva aspecte noi, care constituie o contribuție importantă la clarificarea și soluționarea unor probleme litigioase ale gramaticii limbii române.

Clasificând cuvintele după criteriile cunoscute (morfologic, sintactic și semantic), autorii recunosc limbii române numai nouă părți de vorbire. Articolul primește accepțiunea de morfem al determinării „în situațiile în care este posibilă măcar una dintre opozițiile proprii categoriei determinării” (p. 171). Când nici una dintre opoziții (nedeterminat—determinat definit, nedeterminat—determinat nedefinit, determinat nedefinit—determinat definit) nu se realizează, articolul (hotărît și nehotărît) devine element formativ al unui cuvânt, indice al cazului sau indice al substantivării. În acest caz, mai puțin clară este situația articolului genitival și a celui demonstrativ.

Problema importantă ridicată de numeral este aceea dacă constituie o parte de vorbire distinctă sau dacă trebuie integrat la adjectiv, substantiv sau pronume. În lucrare numeralul este definit ca o clasă gramaticală de sine stătătoare. Dintre formele considerate de gramaticile tradiționale ca subclase ale numeralului, numai numeralul cardinal exprimă o noțiune numerică strictă. Numeralul ordinal apare ca „o formă flexionară” a acestuia, iar așa-zisele numerale fracționare, multiplicative, distributive, colective, adverbiale și nehotărîte sînt încadrate la alte părți de vorbire: substantiv, adjectiv, pronume, adverb.

Ceea ce atrage atenția în capitolul consacrat adjectivului este clasificarea făcută pe baza opozițiilor de gen, număr și caz în opt categorii. Autorii au avut în vedere soluțiile propuse de cercetările noi și în definirea și descrierea gradelor de comparație.

Atît la substantiv cît și la verb se renunță la clasificarea acestor părți de vorbire în concrete și abstracte, fiind considerată „inoperantă” în gramatică.

Deoarece problema neutrelui românesc a fost interpretată diferit de lingviștii români sau străini, autorii socot necesară reexaminarea ei. Considerînd justificate obiectivul aduse ipotezelor care atribuie influenței slave păstrarea neutrelui românesc, autorii ajung la concluzia că neutrul din limba română este „indicele unei tendințe de a salva, în trecerea de la latină la română, o clasă de substantive distincte de masculine și feminine” (p. 76). Cu privire la genul personal, se subliniază faptul că acesta caracterizează numai substantivele nume proprii și nume de persoană individualizate. Sublinierea are în vedere determinarea strictă, individualizarea, care se alătură sensului personal.

Există însă în lucrare unele formulări, care pot suscita discuții. La p. 88 găsim următoarea afirmație: „Substantivele neutre cunosc în limba română și o a treia desinență de plural: *-li*”. Este vorba de o serie de neologisme culte al căror radical se termină în *-i* (*consiliu*, *cortegiu* etc.). Ne întrebăm de ce se consideră desinența de plural formată din doi *i*, din moment ce primul *i* aparține radicalului?

Dintre categoriile gramaticale ale verbului, diateza rămîne încă o problemă nerezolvată a morfologiei. Deoarece în română diateza se exprimă sintactic „prin grupări de elemente” (p. 192), autorii consideră discutabil caracterul de categorie morfologică al diatezei. Expunerea diferitelor tipuri de reflexive propuse de gramatici sau de studii mai recente urmărește să demonstreze „caracterul sintactic sau lexical” (p. 196) al acestora. Același caracter sintactic are și construcția pasivă. Deși autorii consideră caracterul „gramatical” al categoriei de diateză „o premisă nedemonstrată”, totuși includ diateza printre categoriile gramaticale ale verbului.

De asemenea, apare o nelămurire în legătură cu includerea adverbului printre părțile de vorbire flexibile sau printre cele neflexibile. În capitolul V, *Clase gramaticale ale vocabularului (Părțile de vorbire)*, adverbul este trecut printre cuvintele flexibile ale limbii române, considerîndu-se că singurul aspect flexionar este comparația; în timp ce în capitolul *Adverbul*, acesta este definit ca parte de vorbire neflexibilă, cu următoarea observație în subsolul paginii: „nu se conjugă, nici nu se declină, iar gradele de comparație se exprimă analitic” (p. 210).

În același capitol V, printre părțile de vorbire care nu au funcție sintactică este enumerată și interjecția. Poate ar fi fost necesar aici o precizare cu privire la posibilitatea interjecțiilor onomatopice de a avea rol sintactic pentru a nu se crede că toate interjecțiile nu se încadrează în structura sintactică a propoziției în care apar. În capitolul ultim, *Interjecția*, se ilustrează prin exemple multiple funcția lor de predicat, complement direct sau de mod.

În încheiere, subliniem utilitatea deosebită a acestei lucrări, care reprezintă pentru specialiști un studiu de bază asupra morfologiei românești, iar pentru publicul larg o sursă de informare multilaterală asupra stadiului actual al evoluției limbii române.

Doina Cobeș

G. MOUNIN, *Histoire de la linguistique des origines au XX-e siècle*, Paris, 1967, 228 p.

Până acum au apărut mai multe istorii ale lingvisticii, dar, fie din cauză că sînt prea rezumative, fie din cauză că sînt prea vechi (punctele de vedere de la care pleacă fiind astăzi depășite), necesitatea unei istorii complete a lingvisticii este stringentă, mai ales ca reevaluare făcută de pe pozițiile lingvisticii funcționale și structurale.

Istoria lingvisticii a fost concepută de cele mai multe ori ca o istorie a ideilor și teoriilor lingvistice, a principiilor și a metodelor, adică o istorie a surselor, a influențelor, o genealogie a ideilor. G. Mounin propune ca ea să devină o istorie cauzală, care să țină seama, cu prudență, și de influența structurilor sociale asupra necesității de cunoaștere lingvistică, ca și de faptul că, uneori, reflexiile cele mai fructuoase asupra limbii au fost determinate de necesități practice și nu de intenția de a studia limba (p. 6). El nu s-a limitat la analiza cercetărilor cu caracter științific asupra limbii începînd cu secolul al XIX-lea, așa cum au făcut cei mai mulți istorici, ci a pornit de la lunga istorie primitivă a preocupărilor pentru limbă, atîngînd chiar problema apariției limbajului.

Ne întrebăm dacă preistoria preocupărilor sistematice asupra limbii poate fi denumită „istorie a lingvisticii”. Unii lingviști vorbesc doar despre „studiul limbii înainte de fondarea studiilor lingvistice” (Saussure, ap. Mounin, p. 129) sau despre faptul că „spiritele însetate de știință s-au ocupat și preocupat din cele mai îndepărtate vremi de ceea ce *formează astăzi obiectul lingvisticii*” (subl. n.)<sup>1</sup>. Mounin face precizarea că obiectul studiului său îl formează „aprecierile pe care oamenii le-au făcut dintotdeauna asupra fenomenelor limbii” (p. 2), dar nu dă nici o explicație asupra folosirii extensive a termenului din titlu.

Avantajul unei bibliografii bogate apărute în ultimul timp, care încearcă să clarifice una dintre problemele cele mai spinoase ale istoriei omenirii, apariția limbajului, îi permite autorului o revizuire critică a opiniilor lui Mario Pei (*L'histoire du langage*) și G. Révész (*Origine et préhistoire du langage*). Discuțiile pe marginea acestor lucrări întăresc constatarea că originea limbajului nu este o problemă lingvistică, dar că istoria speculațiilor și a cercetărilor acestei origini trebuie să-și așteie loc într-o istorie a lingvisticii. Este surprinzător faptul că Mounin mai acordă credit glotocronologiei, pe care o definește drept o tentativă serioasă din punct de vedere științific. Observația sa că „acest instrument de reurcare în preistorie...

<sup>1</sup> Iorgu Iordan, *Lingvistica romanică*, București, 1962, p. 7.

nu este încă (subl. n.) pus la punct\* (p. 28), lasă o imagine falsă despre o metodă care s-a dovedit neaplicabilă în lingvistică<sup>2</sup>.

În comparație cu ceea ce se știa la data apariției ultimelor lucrări lingvistice importante consacrate problemei apariției scrisului, contribuția recentă a diferitelor științe este substanțială și permite tratarea ei mult mai complexă. Într-unul din ultimele sale studii paleontologul și etnologul A. Leroi-Gourhan urmărește, printre altele, căile materiale prin care s-a construit în mod lent sistemul care asigură societății conservarea permanentă a produselor gândirii individuale și colective. Leroi-Gourhan consideră că primele grafisme susceptibile de interpretare nu sînt pictograme, ci „tracés” convenționale, servind ca suport mnemotehnic unui context oral iremediabil pierdut și, deci, arta figurativă este încă de la origini direct legată de limbaj<sup>3</sup> — premisă nouă, pe care G. Mounin și-o însușește fără rezerve.

În primele capitole ale acestui volum se studiază modul în care scrisul reflectă structura limbii și maniera în care el reflectă analiza și cunoașterea acestei structuri<sup>4</sup>. Acestea sînt mijloace prin care se poate stabili conștiința pe care o civilizație dată a avut-o despre limba sa. De exemplu, fonogramele egiptene nar să dovedească o luare de conștiință a unității silabice. Dar limba egipteană, datorită structurii sale, nu a fost în măsură să stimuleze analiza silabei în componentele sale. Nu poate fi vorba nici de analiză silabică, nici de analiză consonantică, nici de analiză alfabetică adevărată, ci doar de un punct de plecare către asemenea analize, precizează autorul (p. 46). Scrierea egipteană nu este prin urmare o scriere consonantică, după cum consideră M. Cohen și J. Février, deoarece contextul permitea ușor ghicirea vocalelor.

Evoluția către o analiză mai subtilă a realității sonore n-au cunoscut-o nici sumero-acadienii, deși scrierea lor este fondată pe sesizarea empirică a silabei. Prima descriere a sunetelor unei limbi făcută din punct de vedere articulatoriu, cea a limbii sanscrite, nu ne conduce spre noțiunea de fonem, pentru că elementele ultime ale analizei hinduse, „ceea ce nu mai poate fi descompus” — segmentele minime pronunțabile și audibile — sînt silabele și nu fonemele.

Mounin este primul care se referă la fenicienii într-o istorie a lingvisticii, această fiind nomeniți pînă acum doar în istorii ale scrierii. Scrisul fenician este analizat de data aceasta numai dintr-un punct de vedere strict lingvistic, căutîndu-se un răspuns la întrebarea: „ce înțelegere a funcționării codului lingvistic, oricît de obscură ar fi ea, presupune invenția unei asemenea scrieri” (p. 72). Concluzia este că fenicienii au avut un rudiment de conștiință despre a doua articulație a limbajului, dar, din cauza caracterului limbii lor, ei au notat din silabă numai consoana, elementul esențial, lăsînd cititorului sarcina de a completa vocalele. S-a ajuns astfel la tehnica de a transcrie limba prin litere, dar nu și la analiza lingvistică exhaustivă a unităților sonore minimale succesive (p. 77).

Grecii sînt cei care au făcut să progreseze conștiința celei de a doua articulații a limbajului, pentru că limba lor i-a condus la perfecționarea alfabetului: nu se poate sustine că el au perfecționat alfabetul pentru că au analizat mai fin cea de a doua articulație (p. 86). Observația aceasta, atît de pertinentă, are în vedere fenomenul de acrofonie: prin faptul că în ionică sunetul H al cărui nume era *het* se pronunța fără suflu inițial, semnul H a putut să devină în mod automat litera reprezentînd pe e lung.

<sup>2</sup> Cf. E. Coseriu, *Critique de la glottochronologie appliquée aux langues romanes*, în „Actes du X-e Congrès International de linguistique et philologie romanes — Strasbourg, 1962”, vol. I, Paris, 1965, p. 87—97.

<sup>3</sup> A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, *Technique et langage*, Paris, 1964, p. 261.

<sup>4</sup> Același punct de vedere a fost aplicat de A. Avram în studiul *Contribuții la interpretarea grafiei chirilice a primelor texte românești*, publicat în SCL, XV, 1964, 1, p. 15—37; 2, p. 147—167; 3, p. 265—294; 4, p. 471—495; 5, p. 575—614.

Clasificarea faptelor după criterii lingvistice, îmbinate cu criteriul cronologic, conferă unitate primei părți a lucrării, care ocupă jumătate din volum, despre preocupările asupra limbii la popoarele din antichitate (egipteni, sumerieni și acadieni, chinezi, hinduși, fenicienii, evrei, greci, romani). Centrul de greutate îl formează problemele de fonetică, la fel ca și în capitolele II și III, care cuprind perioada dintre secolul al IV-lea și al XVIII-lea. Capitolul al IV-lea, care tratează secolul al XIX-lea, are o altă structurare, Mounin ocupându-se aici, ca și alți istorici, de activitatea întemeietorilor lingvisticii și a celor mai renumiți lingviști: R. Rask, Fr. Bopp, W. von Humboldt, A. Schleicher, neogramaticii. Oprindu-se cu precădere la analiza modului cum a fost realizată analiza lingvistică a celei de a doua articulații, Mounin jalonează o istorie a foneticii, pentru a cărei realizare integrală pledează în repetate rânduri (p. 199).

Inventarul cercetărilor asupra limbii nu se reduce la înregistrarea aspectelor fonetice, ci cuprinde și analiza primului sistem de articulație, descrierea limbilor, clasificarea lor, diversele teorii lingvistice. Astfel, disputa dintre anomalisti și analogiști formează obiectul unui subcapitol, la fel ca și prezentarea activității lui Varro sau analiza lucrării lui Dante, *De vulgari eloquentia*. În evul mediu, opiniile asupra limbii, numeroase dar subordonate logicii, s-au concretizat mai târziu în monumente ca gramatica de la Port-Royal. Mounin încearcă să concilieze păreri lingviștilor care socotesc că gramatica de la Port-Royal a frânat mult timp dezvoltarea unor reflexii mai obiective asupra limbii cu cele ale lui Saussure care găsește într-însa puncte de vedere ireproșabile sau cu tentativa lui Chomsky de a indica un strămoș al gramaticii transformationale în cea de la Port-Royal.

O teză sau o teorie emisă la un moment dat nu este considerată în mod necesar punct de plecare pentru cercetările ulterioare. Diferitele formulări de-a lungul secolelor asupra arbitrarului semnului lingvistic sînt un exemplu elocvent în acest sens. Autorul manifestă prudență în susținerea opiniilor care nu sînt bazate pe date suficiente sau a filiațiilor prezumtive. Cui datorește Saussure sugestia sau intuiția arbitrarului semnului, lui Condillac, lui Bréal care a preluat-o de la acesta, sau lui Whitney, este una dintre chestiunile care rămîn în suspensie<sup>5</sup>.

**Intenția de replasare** a oricărei idei sau teorii lingvistice la locul pe care îl merită a determinat analiza unor lucrări care nu au avut ecou în epocă, dar reprezentă momente importante în istoria cercetărilor asupra limbii. Astfel este semnalată lucrarea irlandezului Snorri Sturluson, care în secolul al XIII-lea a realizat un excelent compendiu de fonetică, caz izolat în contextul preocupărilor europene asupra limbii de pînă în secolul al XV-lea, mai ales că a devansat categoric ceea ce s-a realizat în următoarele sute de ani în acest domeniu. Einar Haugen l-a caracterizat drept un adevărat fonolog, căci nu a comis eroarea de a considera alofonele drept foneme distincte.

Reconsiderarea activității unor cercetători originali, care nu și-au găsit pînă acum loc în istoria lingvisticii, se face cu generozitate. În această situație se găsește J. H. Bredsdorff, discipolul lui Rask, care a descoperit, înainte de Grimm, legea mutației consonantice în germană și are un studiu detaliat asupra utilității teoriei „minimului efort” pentru explicarea cauzelor schimbărilor lingvistice (p. 185), J. K. Zeuss, autor al unei prime cercetări serioase asupra morfologiei celtice (p. 181) sau Anton Marty, care a opus istoricismului dogmatic al lui Herman Paul programul unei lingvistici sincronice (p. 219). Repudiind metoda exegezilor prin citate izolate, care pot sugera o caracterizare deformată, și procedînd la cercetarea întregii lor opere, Viço este calificat drept „un întîrziat mai mult decît un precursor” (p. 141), Humboldt „un mare precursor mai mult citat decît citit” (p. 188), iar despre

<sup>5</sup> Această atitudine a lui G. Mounin a fost criticată de Eugenio Coseriu în studiul *L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes*, publicat în „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen”, 204. Band, 2. Heft 1967, p. 81—113.

Raynouard se constată că nu a fost studiat după cum merită într-o istorie a gramaticii comparate (p. 184).

O istorie a lingvisticii generale, care să cuprindă toate aspectele și problemele, nu mai poate fi realizată la ora actuală de un singur autor. G. Mounin își caracterizează pe drept cuvânt volumul ca un „hand-book”. O istorie a teoriilor despre limbă se poate oricând completa prin înregistrarea ideilor emise de cărturari din țări cu limbi de circulație mai restrânsă. În lucrarea de față a fost citată abundant contribuția țărilor nordice. Pe același plan ar putea figura cu cinste numele românilor Dimitrie Cantemir, Petru Maior ș.a. După cum, în bogata bibliografie, citarea lucrării acad. Iorgu Iordan, *Lingvistica romanică*, se impunea.

Zamfira Mihail

KLAUS-HENNING SCHROEDER, *Einführung in das Studium des Rumänischen, Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1967, 159 p.

Scopul mărturisit de autor în prefața cărții, și anume familiarizarea cititorului german, în primul rând a studenților, cu cele mai importante probleme ale lingvisticii și istoriei literare românești, este pe deplin atins. Lipsa unei asemenea lucrări se făcea permanent simțită în cercul tot mai larg al celor care, în Germania, doresc să înceapă studiul limbii și literaturii noastre. Adresându-se în primul rând studenților în romanistică, lucrarea nu presupune cunoașterea limbii române, cere însă stăpânirea celor mai importante noțiuni filologice. Pe baza acestora, și plecând de la bibliografia fundamentală, indicată la începutul fiecărui capitol, se poate realiza o bună introducere în viitoarea specializare a tinerului „românist”. Grija pentru latura didactică explică evitarea de către autor a „prezentării subiective” a problemelor, adesea extrem de controversate.

În prima din cele trei părți ale lucrării se vorbește despre țara și cultura românească în genere (*Über das Land und seine Kultur*), dându-se, pentru o mai bună orientare, și o hartă a României. Partea a doua se ocupă de problemele lingvistice, ultima de cele ale literaturii. La începutul cărții, în afară de prefață, se mai află un tabel al ilustrațiilor și un tabel cu prescurtări, iar la sfârșit un tabel sinoptic, care putea fi mult mai dezvoltat, precum și indicele de autori și materii. În partea dedicată limbii, sînt abordate probleme ca: substratul, epoca romană, continuitate în Dacia, influența slavă, contactul limbii române cu limbile vecine, răspîndirea și gruparea dialectală a limbii române, chestiuni de fonetică, fonologie, morfologie, sintaxă și ortografie. Cunoștințele referitoare la literatură sînt grupate cronologic: epoca mai veche, cu începuturile literaturii pînă la 1780, dar și cu perioadele cuprinse între 1780—1830 și 1830—1866, și epoca mai nouă, începînd cu Junimea și pînă în zilele noastre.

Din simpla înșirare a problemelor se poate vedea că autorul a știut să selecțeze și să prezinte aspectele esențiale ale disciplinei. Pe alocurea se constată contribuții personale în unele chestiuni controversate din domeniul lingvisticii, asupra cărora autorul a publicat anterior lucrări speciale. Este vorba, de pildă, de partea referitoare la fizionomia lexicală a limbii române (p. 43—44), sau de discuția privitoare la ortografie, în care sînt exprimate o serie de idei juste. Pus în fața mai multor soluții, expuse în mod obiectiv, autorul știe să sublinieze pe acelea care au mai mulți șanși de a fi acceptate. Astfel, atenția acordată teoriei învățărilor germani E. Gamillscheg și G. Reichenkron cu privire la teritoriul de formare a limbii și poporului român și continuitatea populației romanizate în Dacia ni se pare îndreptățită, după cum laudabilă este și bogata informare asupra contribuției

aduse în ultimele lucrări românești de istorie, arheologie și lingvistică în acest domeniu. La acest capitol de bibliografie trebuie menționată consemnarea multor lucrări apărute între timp în apus, mai puțin, sau de loc cunoscute în țară. O chestiune de amănunt: autorul s-a oprit asupra celei mai potrivite explicații cu privire la natura vocalelor *ă* și *i*: posterioritate, nerotunjite.

Cum e și normal, multe îmbunătățiri sînt încă posibile. Astfel, s-ar putea acorda un paragraf chestiunilor de toponimie și antroponimie românească, menționate numai în trecut. Problema, după cum se știe, este foarte controversată, ni se pare însă pripită afirmația de la p. 17 că numele de locuri din România provin aproape toate din slavă, maghiară sau germană (?) și că numele românești sînt mai ales traduceri sau creații noi. Hidronimia majoră a României, chiar dacă ridică multe dificultăți de natură lingvistică, datează în cea mai mare parte din epoca preromană. Restul toponimiei, și în special cea minoră, este în proporție de peste 30% românească, dar, desigur, cu variații după ținuturi. Numărul toponimicelor de origine slavă stăde enorm dacă s-au lasat la o parte denumirile care au la bază apelative românești de origine slavă. Acest principiu, enunțat, de pildă, și de Pușcariu, în *Limba română*, este adesea uitat. Însuși Pușcariu nu-l respectă, atunci cînd printre toponimicele slave din România trece denumiri ca *Dumbrava*, *Dumbrăvița*, *Dumbrăvișoara*, *Radaeni*, *Rucești*, *Slatina*, *Topoia* și altele. Tot o prezentare mai nuanțată, deci mai aproape de adevăr, se impune și în ce privește antroponimia (p. 38), alături de supusă variațiilor de la o epocă la alta.

Ideea că apariția lui *iol* înainte de *e*-inițial trebuie pusă pe seama influenței slave nu este, desigur, a autorului. Menționăm, de aceea, faptul că în destul de multe cuvinte de origine latină ale limbii române acest *i* este etimologic. De la acestea, și de la derivatele lor mult mai numeroase, el se va fi putut răspîndi și la alte cuvinte care nu-l aveau. Împrumuturile slave n-au făcut decît să consolideze această deprindere articulatorică. Iată o serie de exemple: *ied* < *haedus* (cu *ue* > *ē* < *ie*); *iederă* < *hedera*; *iepure* > *leporem*; *ieri* < *heri*; vb. *a ierna* < *hibernare*; *iernatic* < *hibernaticus*; vb. *a erta* < *libertare* etc. În *ihie* (scris *ie* < lat. *linea*) iotul apare și înainte de *i*. Adesea, acest sunet este continuatorul consoanelor muțate *l* și *n*.

La p. 49, după ce vorbește de caracterul unitar al dialectului dacoromân, autorul adaugă că în linii mari se poate totuși vorbi de o împărțire a lui în două mari arii: una de răsărit, influențată mai mult de limbile orientale (turcă), cuprinzînd Moldova, Muntenia, parțial Bucovina și Dobrogea, și altă de apus, sub influență ungurească, incluzînd Transilvania, Crișana, Maramureșul, Banatul. La p. 50 ideea revine, de data aceasta cu completarea că această divizare se poate susține nu numai cu ajutorul influenței maghiare, respectiv turcești, ci și cu răspîndirea teritorială a unor elemente slave sau romanice (probabil românești). Este pomenit acum numele lui E. Gamillscheg. Nu lipsește însă nici gruparea dialectală tradițională a teritoriului dacoromân. Observăm însă că teza lui Gamillscheg se referă la un stadiu mult mai vechi al limbii române, de la sîrșitul epocii numită adesea „româna comună” sau „protoromâna”. Stratul turcismelor din Țara Veche este de dată mult mai recentă. În mare măsură, la fel stau lucrurile și cu împrumuturile de origine maghiară din graiurile românești. În primul caz, vechimea fenomenelor invocate de Gamillscheg permitea discutarea unor chestiuni cum sînt locul și epoca de formare a limbii române, teoria așa-numitelor „teritorii-nucleu” (*Kerngebiete*) etc., în al doilea caz, ne aflăm în fața unor împrumuturi lexicale recente, majoritatea la periferia lexicului, cu caracter strict dialectal (mai ales cele maghiare), care nu afectează structura dialectală a limbii române actuale. Straturile acestea recente constituie, firește, o mărturie lingvistică asupra situației politice a Țărilor Românești în ultimele secole, dar importanța lor nu trebuie exagerată. De altfel, alături de stratul unguismelor din graiurile de peste munți, trebuiau amintite și așa-zisele germanisme, în vreme ce în Țara Veche, alături de turcisme trebuiau puse și ariile descrise de elementele de origine neogrecescă, precum și de o serie de neologisme latino-romanice devenite populare. Teoria lui Gamillscheg este o încercare de reconstruire, folosind metoda geologiei

lingvistice, a celei mai vechi repartii dialectale a teritoriului dacoromân. Cealaltă teorie, schițată, de L. Șăineanu, ilustrată apoi cu exemple din ALR de Reichenkron și de autorul acestor rânduri nu credem că poate fi invocată în problema repartitiei teritoriale a graiurilor dacoromâne, care trebuie să aibă în vedere fenomene aparținând structurii lingvistice intime a acestor graiuri. Se știe de mult, de la Weigand, că linia Carpaților nu este o graniță lingvistică.

La p.112 autorul vorbește de cele două mari partide, conservator și liberal, ale căror interese se ciocnesc în *Scrisoarea pierdută*. Din textul piesei rezultă însă la fiecare pas că e vorba numai de fracțiuni ale aceluiași partid, anume cel liberal, aflat într-adevăr în criză în anul „de grație 1883”. Cum ar fi putut „centrul” să-l impună pe Dandanache (care nu-i „ein recht blöder Jungling”, p. 113, ci „ein recht blöder Alte”) drept candidat într-un partid advers. Se știe apoi că autorul piesei avea mai degrabă vederi conservatoare. Menționăm acum unele inadvertențe, pe care autorul le-ar putea înlătura la o eventuală nouă ediție: p. 41, sarta: hunii au venit în Europa la sfârșitul secolului al IV-lea (376), nu în secolul al V-lea cum se scrie pe săgețile cu numele lor de pe harta amintită; p. 47: Printre autorii *Dicționarului enciclopedic ilustrat „Cartea Românească”* figurează, din greșeală, și numele I. Aurel; p. 48: titlul dicționarului aromân al lui T. Papahaği trebuie revăzut; p. 85: Grigore Ureche este considerat cel mai important cronicar moldovean. Dacă avem în vedere concepția istorică și mai ales valoarea literară, ultimii citaiți de autor, Costin și Neculce, sînt mai îndreptății să primească această apreciere; p. 103: „Convorbirile literare” nu s-au mutat de la Iași la București în anul 1944, cum afirmă autorul, ci cu mult mai înainte, în 1885; p. 143: romanul *Lina* este numai reeditat în 1965, el apăruse încă în anul 1942; p. 146: o greșeală de tipar, *netulburată* în loc de *netulburată*. Ar trebui incluse și numele unor personajii culturale de talia lui N. Milescu sau Antim Ivireanu.

Lectura cărții probează că limba română este intens studiată, atît de români, cît și de foarte numeroși străini, pentru valoarea ei ca document viu al romanității răsăritene, pentru aspectele interesante ale structurii sale fonetice, morfologice, sintactice și lexicale. Pe de altă parte, ea este purtătoarea unei culturi și literaturi bogate și originale, care, de asemenea, merita să fie cunoscute și de alții. De aceea, subliniem din nou meritul deosebit al d-lui K.-H. Schroeder de a fi pus la dispoziția publicului german o lucrare atît de necesară și, din toate punctele de vedere, binevenită.

Vasile Arvinte

VIRGIL NEMOIANU, *Structuralismul*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, 208 p.

Polemica vehementă din 1966 dintre Michel Foucault și Jean-Paul Sartre, personalități franceze de notorietate mondială, asupra structuralismului, polemică la care au aderat etnologul Claude Lévi-Strauss și psihanalistul Jacques Lacan, a atras după sine, în mai toate părțile, alte polemici, alte discuții, alți adepți sau potrivnici, altă serie de probleme. La noi un număr al revistei „Secolul XX” a fost închinat structuralismului, au apărut articole în care se încercau diferite definiții ale acestuia. Primul volum al colecției Criterion este intitulat *Structuralismul*, semnat de Virgil Nemoianu, în care autorul încearcă, după cum singur mărturisește, să descifreze sensul noțiunilor de *structură* și *structuralism* „într-un context mai larg, al teoriei culturii” (p. 9).

Virgil Nemoianu consideră structuralismul ca fiind un așa-zis „concept central”. E drept că, în decursul istoriei, unele noțiuni au căpătat preponderență, au tîns uneori spre absolutizare, și structuralismul, care pretinde a fi o metodologie generală, singura în stare să pună pe baze științifice studiul mai tuturor științelor, a devenit, brusc, un astfel de „concept central”, omniprezent. De-a lungul istoriei, unele



„concepte centrale” au rămas sau au fost asimilate altora, altele au dispărut. Discutând mecanismul prin care acționează și prin care se manifestă aceste „concepte centrale”, Nemoianu arată că mișcarea structuralistă „nu se limitează la anumite principii codificate sau la anumite școli constituite, ci înglobează o mare diversitate de fenomene înrudite” (p. 17).

Structuralismul nu e un curent unitar. Nici conceptul de *structură* (folosit pentru prima dată, într-un sens mai apropiat de cel modern, de către Kant) nu poate primi o definiție unică. În secolul al XIX-lea *structura* era, în general, opusă *funcției*. Spre sfârșitul secolului *structură* începe să însemne mai puțin o simplă configurație, o organizare, ci, după definiția lui Lalonde, citat de Nemoianu, capătă accepția de „tot format din elemente solidare în care fiecare depinde de toate celelalte și nu poate fi ceea ce este decât în și prin ele” (ap. V. Nemoianu, *op. cit.*, p. 20). Începând cu sfârșitul secolului (în 1894 W. Dilthey prezintă comunicarea *Idei cu privire la o psihologie descriptivă și analitică* în care folosește consecvent termenul de structură) conceptul de structură începe să fie preluat în antropologia filozofică, filozofia culturii, gândirea filozofică.

V. Nemoianu face un istoric al noțiunii de *structură* plecând de la E. Spranger, care distinge existența a șase structuri (teoretică, economică, estetică, socială, a puterii și religioasă), discutând, foarte pe scurt, contribuția adusă de Ferdinand de Saussure la îmbogățirea și la precizarea termenului și oprindu-se asupra școlii de la Praga și a importanței ei pentru structuralismul lingvistic. O dată cu școala pragheză (mai ales prin N. S. Trubețkoi și R. Jakobson), noțiunea de *structură* întrunește ambele sensuri „atît pe acela de tot unitar, încheșat, coerent, cît și pe acela mai vechi de sistem al relațiilor între părți” (p. 23). Conducătorul celei de a doua școli lingvistice structurale, Hjelmslev, în definirea structurii „ca un ansamblu de relații, ca formula exhaustivă a ansamblului relațiilor formale ale obiectului” se apropia și mergea de fapt pe linia neopozitivistului R. Carnap. V. Nemoianu, fiind cont de faptul că pentru neopozitivism această „rețea formală epuizează latura cognoscibilă (dacă nu și reală) a obiectului” (p. 24), consideră definițiile, pe drept cuvînt, ca fiind foarte apropiate.

Conceptul de structură cu izvoare îndepărtate (ideea de structură apare prima oară la Aristotel — prin unitatea lucrului și a esenței) capătă deci pe parcurs diferite completări, noi configurări, infiltrîndu-se și cucerind teren în filozofie, critică literară, lingvistică, etnologie, creație artistică, diferit abordat, diferit definit și înțeles și, din această cauză, necesar, dînd naștere la școli diverse. Medicul psihanalist Jacques Lacan, în interviul acordat revistei „Figaro Littéraire” din 29 decembrie 1966, mărturisează: „Cuvîntul structuralism păstrează un sens ce ne poate, vag, grupa, dar asta a și încetat să fie adevărat pentru cuvîntul *structură*. Structura nu are aceeași semnificație pentru fiecare”.

Nu putem vorbi deci nici despre structuralism ca despre un curent unitar, încheșat, care să corespundă unei definiții unice. V. Nemoianu discută conceptul de structuralism plecînd de la cel de structură. Grija de a depista „structurile” în obiectul cunoașterii — după cum scrie autorul — va face ca orice structuralism să se îndrepte „în primul rînd spre obiect, iar nu spre cauză, spre țel, spre devenire și transformare” (p. 29). Nu se poate spune, subliniază autorul mai departe, că filozofia structuralistă ar fi neopozitivismul. Neopozitivismul ține de forma obiectului, pe cînd structuralismul merge spre obiect, spre analizarea acestuia, a structurilor lui. Deși ambele se apleacă spre obiect, scopul este diferit. Nici fenomenologia — care fi e mai apropiată — nu poate fi confundată cu structuralismul. Considerăm un merit al lucrării discutate separarea netă făcută între diferitele curente și filozofiile care le definesc. Chiar dacă, aparent, *obiectul*, important în structuralism, neopozitivism și în fenomenologie le apropie, ele nu se suprapun.

Noțiunea de structuralism este prezentă în mai toate științele moderne, dar despre școli structuraliste se poate vorbi numai în lingvistică, psihologie, etnologie. „O dată cu Saussure și elevii săi (un Ch. Bally, un A. Séchehaye) ideea limbii ca sistem, ca tot, în care schimbările se condiționează și se generează reciproc, se transmit de la parte la parte, era menită să revoluționeze gândirea lingvistică” (p. 36). Accentul pus pe noțiunea de „relație” de către structuralism a facilitat, atît în

cercetările de lingvistică cît și cele de critică literară, mai ales de stilistică, pătrunderea metodelor matematice. Statistica (fonologică, lexicală, a unor trăsături stilistice) apare din ce în ce mai des ca unică metodă de lucru în unele studii pretins structuraliste. Dar structuralismul nu se poate reduce la statistică, este mult mai complex, mai divers în manifestări. Statistica, folosită abuziv, nemotivat, nu ca o metodă, ci ca un scop în sine, duce cel mult la o analiză mecanicistă a textelor, nu la o analiză structurală a lor. Teoria informației a dus la anumite concluzii privind topica sau straturile limbii.

Jean-Paul Sartre, în cadrul polemicii amintite, se ridică, absolut motivat, împotriva lipsei de perspectivă diacronică a structuraliștilor, a faptului că aceștia refuză istoria. V. Nemoianu remarcă că André Martinet este unul din puținii lingviști structuraliști care au încercat să aducă perspectiva diacronică în studiile structuraliste: „după el, modificarea (fonologică, de pildă) e totdeauna îndreptată spre un scop care privește configurația întregului” (p. 37). Raportul structură-evoluție, scrie mai departe autorul, constituie modelul stabil pentru orice depășire a structuralismului. Aplecarea spre obiect a structuralismului este comună oricărei cunoașteri, mai mult chiar, obligatorie, o condiție sine qua non a procesului de cunoaștere. Dar e doar o fază, un *moment* la care acesta nu poate fi redus, după cum se încearcă în structuralism.

V. Nemoianu discută pe larg structuralismul în critica literară, modalitățile diferite și multiple în care acesta poate apărea. Este făcută distincție între structuralismul critic, pornit din discipline străine (lingvistică, psihologie) și cel pornit chiar din critica literară sau din literatură. Comentează tendința care a existat „de a alinia cercetarea literară la lingvistică, de a o științifica și mecaniza” (p. 45), tendință reprezentată de grupul rus *Opoiaz* (V. Șklovski, R. Jacobson, I. Tianinov, V. Jirmunski, B. Tomașevski) sau structuralismul reprezentat în Anglia și Statele Unite de I.A. Richards, W. Empson, apoi R. Jakobson și marele grup de cercetători lingviști (S. Saporta, M. Riffaterre, St. Ullmann, J. Lotz, J. Halliday ș. a.) care „s-au dedicat disecării poeziei” (p. 48). Structuralismul în critica literară este reprezentat de T.S. Eliot în Anglia, mișcarea „New Criticism” în Statele Unite, concurată de „Neo-aristotelieni” (Chicago) care se distanțează prin cercetările structurale de problemele limbii, îndreptându-și atenția spre acțiune și compoziție, văzînd structura ca fiind compusă din alte elemente decît cele lingvistice.

V. Nemoianu consacră un alt capitol structuralismului din creația artistică (proză, lirică, dramă, pictură, muzică) discutînd „romanul structuralist”, romanul „pentru care nu acțiunea, ci mecanismul forțelor interesează” (p. 65). Îi consideră, din acest punct de vedere, romancierii structuraliști pe Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, M. Butor, J. Joyce, Proust și Thomas Mann, exemple de „structuralism integral” găsiind la A. P. Gütersloh și H.v. Doderer. Nu negăm total justetea punctului de vedere, însă definirea așa-zisului roman structuralist are atîtea posibilități de interpretare încît lasă loc arbitrarului.

Volumul despre structuralism al lui Virgil Nemoianu cuprinde și o antologie de texte ale reprezentanților curentului din diferite domenii (teoria literaturii, critică literară, teoria informației și estetică, lingvistică, psihologie, biologie, filozofie), textele mai numeroase fiind din critică literară, lingvistică și psihologie. Sînt texte bine alese, în care autorii discută conceptul de structură și structuralism, clarificîndu-și, astfel, poziția.

Apărut într-un moment în care se simțea necesitatea unui studiu despre structuralism, a unei istorii a noțiunii de structură, a discutării diferitelor aspecte legate de acest „concept central”, volumul lui V. Nemoianu, *Structuralismul*, reușește să dea o informație oportună, deși uneori problemele care s-ar cere clarificate sau măcar comentate mai pe larg sînt tratate succint. Structuralismul în lingvistică este, de pildă, discutat aproape în treacăt, deși referirile la acesta sînt numeroase. Dar o discuție mai amplă asupra ideilor lui F. de Saussure sau a școlii de la Praga ar fi fost, nu numai binevenită, ci necesară. Beneficiind de o bună informație, V. Nemoianu a reușit să dea o imagine utilă a ceea ce s-a înțeles și se înțelege prin *structură* și *structuralism*.

Marcela Antonaș

*Lexic regional*, 2, Editura științifică, București, 1967, 156 p.

Continuând seria culegerilor de glosare regionale inițiată de Societatea de științe istorice și filologice, noul volum de *Lexic regional*, prefat și redactat de Lucreția Mares, cuprinde scurte glosare dialectale din zece regiuni ale țării, însumând peste 4600 de cuvinte. Fiecare glosar conține lexic aparținând uneia sau mai multor localități. Cuvintele sînt prezentate pe regiuni, iar pentru utilizarea mai ușoară a materialului adunat culegerea cuprinde la sfîrșit un indice general, judicios întocmit.

Volumul reprezintă o valoroasă contribuție la cunoașterea unor aspecte ale lexicului popular, autorii străduindu-se și, de cele mai multe ori, reușind să prezinte cuvinte neatestate în alte lucrări, care aduc sensuri și forme gramaticale noi sau care circulă pe alte arii decît cele menționate deja de unele izvoare lexicografice.

Deși în prefață se insistă asupra acestor lucruri (p. 7), la o confruntare sumară observăm că multe cuvinte sînt atestate, cu același sens și în aceeași zonă geografică, de alte lucrări de acest gen. Astfel, numeroase cuvinte au fost publicate în revistele „Cum vorbim” și „Limba română”, în lucrările *Glosar de cuvinte din județul Vâlcea*, București, 1931, de G. F. Cîușanu, și *Glosar regional* de V. Arvinte, D. Ursu, M. Bordeianu, București, 1961, sau în diferite dicționare (mai ales în *Dicționarul limbii românești* Iași, 1939, al lui August Scriban)<sup>1</sup>. Iată rezultatul unui sondaj succint. În „Cum vorbim” apar: *băsmeste*, I/8, 32, *rihîtoacă*, I/8, 35, *răsurói*, II/3, 35, *hóta*, II/11—12, 40, *fibríc*, II/11—12, 41, *vîșta*, II/11—12, 41, *aleșteu*, III/1, 35, *scorníci*, III/2, 36, *dirlái*, III/3—4, 43, *armîșe*, III/5, 27, *ochete*, III/5, 27, *puuț*, III/5, 27, *cujmîl*, III/6, 27, *hohér*, III/6, 28, *tiér*, III/6, 27; în „Limba română”: *aiptá*, VIII/6, 50, *teșfítá*, IX/2, 20, *aleșteu*, X/4, 317, *picluț*, XIII/1, 82, *óstru*, XIII/1, 82, *șalífic*, XIII/1, 83, *tuz*, XIII/1, 84; în G. F. Cîușanu, *Glosar de cuvinte din județul Vâlcea*: *cáuc* (12), *ceiáú* (12), *ciotic* (12), *ciorcovú* (12), *ciucú* (12), *cocolú* (12), *cótiná* (12), *turcér* (13), *háláú* (14), *hîmbá* (14), *inspîát* (15), *inviolá* (15), *ráulú* (16), *buștú* (20), *cacióri* (21), *tuú* (33); în V. Arvinte, D. Ursu, M. Bordeianu, *Glosar regional*: *umbrár* (114), *baran* (118), *șeaura* (120), *holomoc* (123), *izári* (123), *hóta* (127), *țuvicá* (127); în August Scriban, *Dicționarul limbii românești*: *ușure* (18), *budacá* (75), *baider* (118), *patacșá* (121), *bujlá* (122), *coștei* (123), *cuvíșá* (127), *plumb* (127).

În ceea ce privește glosarea cuvintelor, materialul cuprins în culegerea de față este în general definit precis, printr-un sinonim din limba comună sau prin descrierea obiectului sau fenomenului respectiv. Uneori însă, în definiții, se folosesc cuvinte sau variante regionale, iar alteori definirea se face cu ajutorul unui sinonim regional sau popular, ceea ce îngreuiază înțelegerea cuvîntului (*rávár*, *rávare*, s.n.—laboș (47), *téler*, *telere*, s.n.—crăpător rotund (47)).

Deși în astfel de culegeri se evită, de obicei, definițiile ample, era necesar, în cazul sinonimului literar cu mai multe sensuri, să se precizeze care din ele corespunde cuvîntului respectiv. În acest sens cităm, printre altele, și: *rápor*, s.n. sg.—pojar (108) (boală, incendiu sau căldură mare?), *chindeu*, *chindeie*, s.n.—ștergar (45) (prosop sau maramă?), *malin*, *malini*, s.m.—liliac (46) (arbust sau mamifer?), *cornuț*, *cornuțe*, s.n. (80) diminutiv de la corn, coarne sau adaos, înfloritură?). Credem că ar fi trebuit, în cazul de față, să nu lăpsesc citatele, pentru a completa definiția și a ușura înțelegerea cuvîntului titlu. De fapt, citatele date sînt sumare și foarte puține (Face excepție materialul din Suceava, p. 115—118).

Deseori, definiția este dată la plural: *bîdidánie*, *bîdidánii*, s.f.—bălării (11), *obrániță*, *obranite*, s.f.—cobilite (41), *pácicár*, *pacicári*, s.m.—papuci de casă împlețiți (41), *pără*, *pere*, s.f.—cartofi (74). Alteori, ca în cazul cuvîntului *iub*, nu se dă

<sup>1</sup> În cazul revistelor s-a indicat anul, numărul și pagina din publicația respectivă. La celelalte lucrări, cuvintele fiind grupate alfabetic, s-a indicat numai pagina din *Lexic regional*, 2.

pluralul substantivului, dar definiția este dată la plural (!); *iub*, s.n. sg. = broboane pe față (14). În cazul cînd substantivele au sens colectiv, era bine să se fi arătat acest lucru.

Redactarea termenilor este făcută, în general, cu multă atenție. Se observă însă că, în unele cazuri, sînt insuficiente indicațiile gramaticale date. Astfel, de cele mai multe ori, la substantive, nu este indicat pluralul. Este greu de presupus ca un cuvînt ca *ștrof* = șurub (47) să nu aibă plural. În aceeași situație sînt și cuvintele: *unică*, s.f. = bunică (33), *potică*, s.f. = farmacie, *polmód*, s.n. = prispă, pridvor (62), *trafică*, s.f. = tutungerie (47), *mișică*, s.f. = mătușă mai bătrînă (!) (93), *bișirc*, s.n. = plasă (97), *pindiléu*, s.n. = jupon din pînză (108), ș.a. În unele cazuri lipsește singularul (*pociréși*, s.m. = puieți de pomi fructiferi (106)), iar uneori, la substantive, găsim doar precizarea *subst.* Ex.: *prézli*, subst. = pesmet (81), *pisóc*, subst. = nisip întrebunțat la tencuit (108). De asemenea, la adjective, nu este indicată forma de plural (*purd-ă* = surd (53), *coșobit-ă* = bătut rău (69), *poráv-ă* = harnic, voinic, (101) ș.a.).

La verbe s-a indicat forma indicativului prezent și diateza mai ales în cazul cînd acesta diferă de cuvîntul folosit în explicații. Uneori se dă definiția cu infinitivul și cuvîntul titlu.

În ceea ce privește problema selectării materialului se observă că neologismele care au căpătat în vorbirea populară o pronunțare greșită sînt atestate de autorii *Lexicului regional*. Este bine că aceste forme au fost consemnate, dar se pare că în multe cazuri avem în față niște fapte izolate, individuale, care nu reprezintă situația generală din localitatea respectivă. În acest sens cităm cîteva exemple: *iatăj*, *iataje*, s.n. = etj (14), *abor*, s.n. sg. = abur (45), *clénicá*, *clénici*, s.f. = clinică (80), (a) *poegli* = (a) porecli (81). Pe de altă parte, unele neologisme au o răspîndire mult mai mare, depășind granița localității din care provine forma respectivă.

Dacă un cuvînt are sinonime, s-a făcut trimiterea la ele, însă nu găsim la fiecare în parte toată seria de sinonime. Referirea s-a făcut numai la primul dintre ele. De ex.: *corcován*, *corcovani*, s.n. = bucată mare de piine, de mănăligă, este sinonim cu *suchi*, *șugmete*, *suchiuman*, *coșcovan* (p. 69). La fiecare dintre aceste sinonime găsim o singură trimitere: *corcovan*.

În unele cazuri se indică un sinonim care lipsește atît în glosar cît și în indice, (*călugăre* este sinonim cu *cîrlan* (68); *hreuci* este sinonim cu *lisnițe* (76); *ceapsă* este sinonim cu *poancă* (120). Dar *cîrlan*, *lisnițe* și *poancă* nu sînt explicate nicăieri).

Alteori, trimiterea se face la cuvîntul de bază fără a se preciza care din sensurile lui trebuie luate în considerație, (*dudulán*, *dudulani*, s.n. = *dudă*. Dar *dudă*, s.f. = 1. bălărie; 2. tulpină a cepei în vîrfu căreia se fac semînțele).

Ca o neglijență, semnalăm cuvintele al căror accent nu este notat: *mișcoc* (29), *șpaga* (32), *trancău* (33), *harșău* (46), *șprahait* (127) și multe altele.

De asemenea, nu trebuiau să lipsească siglele satelor anchetate într-o regiune care prezintă material din mai multe locuri (Excepție face tot glosarul din regiunea citată mai sus). Or, nu toate cuvintele înregistrate pot fi comune întregii regiuni.

Trebuie subliniat faptul că observațiile făcute nu diminuează valoarea materialului cuprins în această culegere. Materialul bogat și variat, aparținînd mai multor sfere semantice, prezintă cazuri de pluralitate a termenilor referitori la noțiuni înrudite, cuvinte cu sensuri opuse sensurilor cunoscute pînă acum, noi atestări pentru unele cuvinte învechite, răspîndirea unor forme lexicale în zone geografice noi.

O exigență sporită față de prezentarea materialului trimis spre publicare nu ar face decît să fie înlăturate, în viitoarele culegeri de acest gen, neajunsurile semnalate.

ADRIAN MARINO, *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., 1967.

*Opera lui Alexandru Macedonski* poate fi socotită la noi prima sinteză de istorie și critică literară care dezvăluie o abordare modernă a creației unui mare scriitor. Se poate desprinde din carte o întreagă concepție asupra naturii operei literare, ca și asupra funcțiilor criticii. Lectura atentă dezvăluie resorturile intime ale acestei concepții și ele ar putea fi deduse, aproape fără nici o puțină de eroare, deși teoretizările explicite, atât de frecvente în eseurile autorului, sînt aproape constant evitate. Principiile estetice și de metodă sînt perfect asimilate, implicate organic în țesătura cercetării, mînuite cu suplețe și pătrundere. Investigația degajă o încredere deplină, justificată, în posibilitatea criticii de a pătrunde în structura intimă a poeziei, de a o „explica”, folosind metode și procedee critice mereu perfecționate, dar și o fină percepție a „nefabilului” poeziei, o înțelegere superioară a naturii ei, fără de care orice organizare „sistematică” riguroasă ar deveni o formă rigidă de încătușare dogmatică, aparent „științifică”, a unei opere literare vii. „...Poetul — notează într-un loc Adrian Marino — sfidează orice clasificare riguroasă, ironizează postum orice dogmatism metodologic” (p. 426).

Așa cum *Viața lui Alexandru Macedonski* a fost orientată spre realizarea portretului spiritual — de aici caracterul de „eseu de interpretare biografică” — analiza operei lui Macedonski este subordonată obținerii structurii interioare a poetului, aflării sensului superior al creației sale.

Sub acest aspect, se poate constata în metoda criticului un proces în dublu sens: ca și în cazul biografiei parcurgerea ideologiei și operei scriitorului duce la conturarea unor linii de evoluție, elemente ale portretului liric și spiritual, iar acestea, odată intuite sau deduse, oferă explicația întregii traiectorii a creației lui Macedonski. Fixarea nucleului de bază al spiritului său este în același timp premisă și concluzie.

Monografia lui Adrian Marino nu înseamnă numai o viziune originală, integrală, asupra poeziei lui Macedonski ci, înainte de toate, o restabilire a adevărului, o meritată repunere în drepturi, izvorită din dorința „de a înlătura o flagrantă și enormă eroare a istoriei literare” (A. Marino — N. Manolescu, *Dialog*: „Opera lui Macedonski”, „Contemporanul”, nr. 5, 2 februarie 1968). De aici, tonul pasionat, de pledoarie și polemică, adesea subînțeleasă, cu interpretările anterioare sau chiar cu altele posibile. Temperatura pledoariei explică și scandarea apăsată a concluziilor finale. Marea forță a poeziei macedonskiene este susținută chiar cu o anumită agresivitate, care poate să supere, uneori, dar este și ea manifestarea unui temperament critic dinamic, impetuos, preocupat să „recreeze” cu mare intensitate evoluția „eroului” său.

„Asediul” operei lui Macedonski este inaugurat cu fixarea unor puncte cardinale: *orientările ideologice și formația literară*. Cercetarea lor are ca efect, încă de la început, desprinderea „traiectoriilor fundamentale ale spiritului macedonskian” (p. 32), dintr-un punct de vedere care nu îngăduie confundarea „ideologiilor” lui Macedonski cu poezia sa. Din perspectiva temperamentului structural poetic, orientările ideologice devin puncte de sprijin în susținerea unei atitudini morale, stimulente și clarificări în conturarea unor tendințe proprii. Lecturile și preferințele din literatura universală — analizate atent în mici studii de literatură comparată — într-o accepție superioară, foarte actuală — nu sînt privite ca simplă „cultură” a scriitorului sau „inventar de izvoare”, ci „un tablou de afinități electivă”, urmărite adînc în transformarea și adaptarea lor la personalitatea atât de subiectivă, egolatră a lui Macedonski, dominată de „rezolvarea propriului său caz de conștiință” (p. 34).

Trecînd la *structura* operei, obiectivul criticului devine aflarea „sîmburelui viu” al creației, a temelor fundamentale, „toate lătmotivalele operei, care-i vor fixa, în timp, fizionomia literară” (p. 126), pornindu-se de la premisa că întreaga operă „decurge cu necesitate din cîteva atitudini tipice, simbolizate într-o serie de imagini pilot”, „imagini centrale care prind în focarul lor întreaga viziune a poetului” (p. 126).

Analiza fixează, în repetate rânduri, nucleul central al „structurii”, anunțat încă de la începutul cercetării (structura spiritului macedonskian... este în același timp „romantică” prin lirism, individualism, aspirații ideale și zbor înalt al imaginației, și „clasică” prin nostalgia echilibrului, perfecțiunii, armoniei și limpidității solare“... p. 17), dezvoltată în toate ipostazele ei, foarte contradictorii de altele ori, mereu în funcție și din perspectiva nucleului. Văzută „din interior” dar și de la înălțimea întregii opere, confruntată mereu cu afinitățile și modelele din lirica universală, delimitată în cuprinsul poeziei românești, personalitatea poetului ne apare în întreaga ei originalitate și bogăție, „explicată” în tendințele ei esențiale. Delimitarea temelor fundamentale duce la cunoașterea trăsăturilor definitorii, la dezvoltarea originalității de substanță, la aflarea unei „chei” pentru receptarea profundă a multiplelor semnificații ale operei. Operația aceasta cu reprezentă juxtapunerea temelor poetice, ci extragerea atitudinilor lirice din același focar, care generează o viziune organică, unică, ale cărei resorturi interioare sînt analizate pe larg. De remarcat îndeosebi că analiza „structurală” are la Adrian Marino totdeauna un caracter dinamic, evolutiv, urmărirea genezei, dezvoltării și, cînd este cazul, degradării sau dispariției unei teme fiind o preocupare permanentă de-a lungul întregii cercetări. Se evită astfel greșeala frecventă astăzi de a stabili structuri imuabile, în afara oricărei evoluții.

Criticul știe să depisteze „tonul specific macedonskian”, atitudinile sau temele ce par, la prima vedere, mult îndatorate unui model străin. El sesizează punctul în care poetul o ia, uneori abia perceptibil, pe drumul său, transformînd orice motiv poetic curent într-un motiv „macedonskian”.

După stabilirea structurii, studiul lui Adrian Marino își propune să răspundă la o întrebare „hotărîtoare”: „este sau nu Macedonski un mare poet?”. Analiza artei, a „specificului poetic”, desfășurată, din nou, după traiectorii precise, izvorite din același nucleu de bază al poeziei, văzut de data aceasta dintr-o perspectivă estetică, va da un răspuns categoric afirmativ, argumentat pe larg și pe deplin convingător. Într-o etapă preliminară, criticul începe cu un fel de „ABC al lecturii...” lui Macedonski, cum trebuie citită poezia sa, operație elementară dar fundamentală pentru înțelegerea unui poet de o asemenea complexitate.

Adrian Marino reușește să evite monotonia obositoarelor analize literare, resimțită în alte monografii actuale despre opera unui scriitor, printr-o orientare a artei poetului pe o direcție precisă; dezvoltarea sensului poeziei sale, a logicii ei interne. El fixează mai întîi coordonatele de bază ale liricii, deduse, cum am văzut, din atitudini primordiale, structurale, pe care apoi la scrutează pasionat, refăcînd mereu totalitatea operei dintr-o perspectivă nouă. Nu căutînd schematic „argumente” pentru susținerea ipotezei, ci descifrînd traiectoria printr-o înfinitate de nuanțe, contraste și interferențe, care o „complică” pînă la nerecunoaștere, dar o și îmbogățește considerabil, făcînd-o convingătoare, autentică.

Unele note, motive, vibrații lirice, care par să contrazică, să submineze interpretarea propusă, nu sînt nici evitate, nici forțate să intre în „schemă”, ci cuprinse într-o explicație atentă, de la înălțimea generală a operei, criticul avînd mereu „întreaga hartă a spiritului macedonskian desfășurată în față” (p. 250). Aplecîndu-se asupra operei poetului cu o capacitate de comprehensiune de mare sensibilitate, dar și cu o exigență care elimină fără ezitare tot ce este „proză și caducitate”, „invazia ideilor goale” din tinerețe, „aspecte definitiv moarte”, Adrian Marino va urmări creșterea, cristalizarea lirismului lui Macedonski în lumina unui sens, a unei linii ascendente întrevăzută în ramificațiile întregii opere și numită cu precizie: „... ceea ce definește numai pe Macedonski este o permanentă, mărturisită, vastă, programată, desprindere din materie, cu atît mai îndrîjită, cu cît restul este mai apăsător, impulsul saltului la polul opus mai viril, voința de elevație mai apăsată (...) Macedonski este poetul dematerializărilor succesive, al transfigurărilor graduale, care introduc în univers organizări și modificări calitativ noi, cu tendința convertirii la regimul spiritului a întregii materii și existențe. Acesta este și marea sa vocație, atributul suprem al originalității sale literare” (448). În această viziune inedită, grandioasă, a universului, descoperă Marino „miezul adînc și unic al operei sale” (p. 449) și întuirea ei va determina întreaga analiză, sistematică, a evoluției poeziei, în planul

estetic, de la *poetizarea materiei* pînă *idealizare* și *spiritualizare*. Fiecare etapă este punctată de notele specifice, noi, pe care le aduce poetul în literatura română, ele putînd fi adunate într-o substanțială contribuție la evoluția poeziei noastre din ultimul secol. În afara punctelor de reper fixate în lirica universală, cu precădere cea romantică și simbolistă, Adrian Marino delimitează pe poetul Macedonski în raport cu alți mari poeți români — Eminescu, Argezi, Blaga, Iudeoșbi, cu care, la o analiză atentă și pătrunzătoare, Macedonski vădește surprinzătoare trăsături comune, dar mai ales hotărîtoare și esențiale deosebiri.

Intrarea în detalii minuțioase se face pentru a consolida o concluzie, pentru a elimina definitiv o apreciere eronată. În cazul lui Macedonski, victimă a atîtor prejudecăți și etichetări false, insistența, perseverența analitică înseamnă curățirea tenace a crusteii deformatoare depuse pe imaginea sa. Demonstrația nu e socotită încheiată decît atunci cînd, „vede orcine”, cînd interpretarea a devenit evidentă. În felul acesta, trăsăturile definitorii ale fizionomiei lirice macedonskiene sînt clădite pe o temelie care, cel puțin astăzi, pare de neclintit. La sfîrșitul călătoriei în spirală prin poezia lui Macedonski, se impune într-adevăr un univers poetic fascinant, zguduit dramatic de contradicții puternice, de o nebanuită factură modernă.

Imaginea complexă a scriitorului este întregită de analiza *ideilor* sale estetice și politico-sociale și de sintetizarea *concepției de viață*, „cea mai înaltă formă de ridicare a spiritului macedonskian la universal” (p. 690), pentru a smulge „secretul” ultim, „unitatea spirituală esențială” (p. 691). Departate de intențiile criticului de a face aici din Macedonski un ideolog sau estetician propriu-zis. Odată intuită structura artistului, ea nu va putea fi abandonată: „Macedonski nu este „ideolog”, ci „poet”, pentru care mijlocul fundamental de cunoaștere și expresie rămîne în permanență intuiția și imaginea poetică. El este străin de spiritul de sistem, de construcțiile abstracte, riguroase...” (p. 688).

Dacă valoarea poetului Macedonski a fost intuită și afirmată, măcar în unele faturi ale sale, de către C. Călinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, contribuția lui în planul ideilor literare este, practic, abia acum scoasă la lumină și rezultatele cercetării lui Adrian Marino constituie fără îndoială o revelație, îndreptînd concluzia răspicată: „Macedonski reprezintă cea mai fină conștiință estetică românească a secolului al XIX-lea” (p. 567). Evoluția ideilor ca și întreaga desfășurare a manifestărilor sale, sînt raportate la „coordonatele de bază ale spiritului lui, unde se ancrează în mod organic” (p. 567) și urmărite în problemele fundamentale ale esteticii și teoriei literare, a căror rezolvare la Macedonski, predominant romantică, este, din nou, de o consecvență și profunzime neașteptată. Ceea ce relevă, în sfîrșit, cartea lui Marino este felul cum conține Macedonski poezia: un mod de existență, „unica rațiune a vieții” (p. 734) cu o tendință unică, neostenită, spre spiritualizare și absolut.

O categorică viziune dialectică domină întreaga analiză a spiritului macedonskian. Nu trăsături imuabile descoperă criticul ci, mereu, sistematic, „bifurcări”, „polarizări” ale tendințelor fundamentale, contradicții funciare, structura „eminamente dualistă” a poetului, permanenta devenire, depășire sau „negare” a unor atitudini lirice, izvorite toate și reintegrate în unitatea irepetabilă a unei puternice personalități poetice.

Că nu este vorba de un studiu obisnuit de reconstituire istorico-literară ne-o dovedește, dacă mai este nevoie, privirea intelectualului secolului XX aruncată asupra operei, avid să găsească în opera unui mare scriitor reflectarea frământărilor sale dramatice, existențiale. Și sub acest aspect, demonstrează monografia, Macedonski se relevă un poet modern, obsedat de dilemele de nerezolvat ale condiției umane, într-o poezie „fundamental tragică, unică în acest sens în literatura noastră” (p. 492).

Studiul lui Adrian Marino are meritul de netăgăduit de a fi demonstrat definitiv că prin Alexandru Macedonski, poezia românească atinge una din culmile ei cele mai viitoare. Dar demonstrația nu urmărește să fie o „epuizare” a subiectului, o plăcă... pe un monument, ci — și aici e un alt mare merit al cărții — o invitație pasionată la pătrunderea și înțelegerea adîncă a poetului. *Opera lui Alexandru Macedonski* vrea să fie și este incontestabil o „cheie” indispensabilă pentru această înțelegere.

L. Volovici

I. NEGOIȚESCU, *Poezia lui Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1963, 223 p.

Volumul lui I. Negoïtescu despre creația poetică eminesciană este prima cercetare independentă în care accentul principal cade asupra postumelor, cu toate că în bibliografia operei poetului o asemenea poziție nu este integral inedită, fiind precedată într-o anumită măsură de monografia lui G. Călinescu, de unele studii și de ediția lui Perpessicius. Valoarea cărții constă în analiza amplă a acestei dimensiuni mai puțin exploatate a scrisului eminescian, în creditul pe care-l acordă unei zone care s-a bucurat doar de subordonare față de creația antumă, de indiferență, de minimă cunoaștere, dacă nu de contestare integrală. Redeschiderea procesului postumelor se justifică nu numai din nevoia de a întregi imaginea asupra ansamblului operei poetului, ci devine oportună într-o nouă constelație a poeziei românești în care figurează Blaga, Arghezi, Barbu, Voiculescu ș.a. și din care nu poate lipsi autorul *Panoramei deșertăciunilor*. Studiul la care ne referim demonstrează, că deși postumele au fost tratate doar "...ca o bază, ca un pământ impur, din care s-au desprins ori s-au prelungit tmele și motivele sectorului antum, definitiv și deci mai perfect" ele "...nu au doar o valoare suplimentară, de a preciza conturile și scara lirismului eminescian; depășind atari aplicațiuni, ele pot alcătui o operă de sine stătătoare cu viziuni și sensuri spirituale distincte. Căci nu vechea perspectivă Eminescu s-a lărgit, ci, alături de ea, a apărut una cu totul originală" (p. 19—20). Acestea sînt premisele în funcție de care se stabilesc obiectivele lucrării și care sînt concretizate într-o dihotomie care nu e străină de opoziția nietzscheeană între apolinic și dionisiac: „Fața lui Eminescu e dublă: privește o dată spre noaptea comună a vegherii, a naturii și umanității iar altădată spre noaptea fără început a visului, a vîrstelor eterne și a genilor romantice. În timpul vieții sale și apoi decenii de-a rîndul nu s-a cunoscut decît prima lui față: probabil că nici el n-a cutezat s-o destăinule pe cealaltă... În planetariul romantismului, singularitatea lui Eminescu prinde figură din această față. cu două profiluri: unul neptunic, născut din spuma amară și din ape tînjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar" (p. 21).

Nu pot fi invocate argumente care să poată justifica rezerva și refuzul unei cercetări care ar avea intenția să dezvăluie, să comenteze într-un spirit și la scara unei sensibilități moderne, poezia eminesciană.

O inventariere integrală a atitudinilor care s-au înregistrat în istoria noastră literară față de manuscrisele poetului predate de Maiorescu la 1902 nu ni se pare utilă. La un an după ce criticul încredințase Academiei această inestimabilă și mereu actuală valoare, Ilarie Chendi consemna, cu nedumerire și cu stupoare chiar, rezistența criticii față de acest aspect al operei poetului „Cu operele postume ale lui Eminescu s-a întimplat un fenomen foarte ciudat. În loc de a saluta unanim salvarea din ghiarele pieirii a unui tezaur poetic imens, în loc de a reproduce și comenta noile probe de genialitate a singurului poet de valoare necontestată, presa a preferat să certe pe descoperitorii acestor scrieri" („Semănătorul" din 4 mai 1903). Între cei care au privit favorabil opera nepublicată sînt de menționat Vlahuță și mai cu seamă Iorğa pentru care postumele descifrau proteica personalitate a poetului și conțineau „diamante care așteaptă ceva mai multă tăietură pentru a străluci deplin".

În vremea noastră nu opțiunea ori rezistența față de poeziile nepublicate meritau evidențiate deoarece dezbateră s-a tranșat definitiv în favoarea postumelor. Nu e mai puțin adevărat că unele rezerve, față de poeziile din manuscrise se explică nu atît printr-o concepție clasicizantă despre poezie cît prin faptul că mulți editori (pînă la Perpessicius) amestecau frecvent postume avînd o valoare independentă cu versiuni și variante ale antumelor, cu piese de atelier, exerciții, bruloane, cu „moloz".

Cercetătorul francez A. Guillemau constata că „Textele publicate de Eminescu în timpul vieții și cele pe care editorii săi le-au găsit printre manuscrise



pentru a le publica cu titlu postum, nu reprezintă decât o proporție foarte redusă a ceea ce el a compus și a lăsat într-un stadiu de desăvârșire mai mult sau mai puțin avansat. Luată în bloc, opera seamănă cu cea a unui sculptor ale cărui statui terminate s-ar păstra într-o mică încăpere și ale cărui schițe, de la marmora de abia degajată din bloc pînă la capodopere aproape definitive ar ocupa toate celelalte săli ale unui "muzeu" (A. Guillerrou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, 1964, p. 441). Studiul lui I. Negoitescu, pledînd pentru încadrarea universului poetic al postumelor în tabloul general al operei eminesciene, este integral oportun. Tentativa însă justificabilă doar ca intenție polemică, de a conferi acestui aspect valoare net superioară față de antume, de a diferenția vădit ori chiar de a opune cele două aspecte ale creației aceluiași poet, poate fi discutată, dacă nu e cumva chiar discutabilă. Nu fidelitatea nelimitată față de portretul creionat de Maiorescu determină rezistența față de o asemenea poziție ci exclusivismul cu care sînt opuse amplele poeme, cu mari virtualități, unor valori consacrate. Criticul își propune „tratarea celor două aspecte ca *autonomii depline și care nu-și comunică*, provocate de ruptura structurii poetice a lui Eminescu...” (p. 20).

Menționam la început că prima demonstrație a valorii incontestabile a postumelor a fost făcută de G. Călinescu în monografia consacrată operei poetului, în care, alături de analiza antumelor sînt prezente primele exegeze ale marilor construcții aflate în manuscrise și pe care le descifrase direct din caiete, înaintea apariției monumentalei ediții a lui Perpessicius. Referitor la vasta reconstrucție din *Memento mori* și polemizînd nu numai cu predecesorii ci și cu cei din contemporaneitate, comentează: „În vreme ce așadar Eminescu scria versuri de tăria acestora, istoria literară se încapătina să nu-l recunoască decât autorul a trei poezii din care numai una de adevărat merit (*Mortua est*), deși părăsirea vremelnică a unor proiecte de către poet nu însemna desconsiderarea lor, ci numai așteptarea unor timpuri mai bune de redactare. Chiar cînd aceste proiecte ar fi fost pentru totdeauna abandonate de Eminescu, condiția poeziei române nu ne îngăduie să disprețuim atîta argintărie, care poate fi în spontaneitatea înfrunzăturilor sale, mai somptuoasă decît piesele cunoscute. Critica stăruia pînă mai ieri să socotească drept o profanare publicarea „postumelor” care ar face rușine poetului *Iuceafărului*. În realitate, aproape nu e vers care să nu fie vrednic de un poet mare” (G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, București, 1936, vol. V, p. 38). Valoarea studiului la care ne referim nu rezidă în ineditul poziției, ci în cuceritoare comentarii și exegeze ale postumelor, în reactualizarea (dacă nu redeschiderea) unui proces care a început odată cu secolul nostru și ale cărui dezbateri s-au desfășurat în urmă cu trei decenii.

Reeditarea unor texte călinesciene nu este de natură să insinueze vreo descendență cu nuanță subordonatoare, ci să confirme doar motto-ul potrivit căruia fără lucrarea în cauză „încercarea de față n-ar fi fost cu puțință”, dedicația care nu presupune fidelitate nelimitată. Am opina chiar că de cele mai multe ori invocarea autorității este mai mult formală și oportună decît tutelară, că tocmai acolo unde se înregistrează delimitarea prea tranșată, unde se părăsește spiritul călinescian, se înregistrează exagerări, se fortează, se supraficitează și se creditează virtualități, posibilități și nu prezente efective.

„*Povestea magului* — scrie G. Călinescu — a rămas neterminată, dar sînt în ea strofe grele ca mătăsurile care nu trebuiesc să fie lăsate a putrezi prin caletele Academiei... Pictura n-ar fi în stare, prin prea marea ei concretetă să cufunde fenomenul social numit „sfat împărătesc” într-un aer mai gros, devenit chihlimbariu de atîta impresie de vechime, ca un fum de tămîie închegat în jurul lucrurilor. Versul se desface în valuri aromate de miere, ceremonia se petrece parcă pe un perete zugrăvit de biserică, în dumnezeiască fericire” (p. 44).

Tot între premisele la care ne-am referit se înscrie și comentariul privitor la dificultatea receptării postumelor datorită și autorității conferite de școală imaginii unui Eminescu definitiv și exclusiv al antumelor: „Obișnuitul cu muzica exteroară a versului eminescian, în prejudecata că poezia trebuie să aibă pe lîngă un fond și „o formă”, va învăța cu greutate să prețuiască pe acest alt Eminescu, mai

spontan și mai crud, dar mai bogat în idei poetice... Eminescu a fost, prin vocație, un poet al amplitudinii lirice și al viziunii cosmice. Perfectele, pilitele mașinării poetice de mai tirziu cu geneze și extincții cosmogonice, cu întrebări asupra neantului, nu trebuie să ne facă să disprețuim toată floarea de fier rămasă fără întreținere, dar în care se găsesec versuri sublime" (p. 73—74). Postumele sporesc în mod considerabil atât perspectiva orizontală cât și sondajul vertical, încît portretul poetului din antume, unică valoare națională, tinde să devină prin această nouă și înfințit mai profundă și mai bogată dimensiune o incontestabilă valoare universală, dacă nu tot unică.

Viziunile astrale și cosmogonice, perspectivele istorico-mitologice asupra destinelor civilizațiilor, călătoriile și descripțiile siderale prezente în postume conferă scrisului eminescian o coordonată particulară, demonstrează virtualitățile creației sale, ne dau într-o anumită măsură imaginea a ceea ce ar fi putut să devină opera poetului dacă ar fi îndrăznit să-și definitiveze și să dea la lumină halucinantele poeme. În această direcție, studiul lui Negoșescu nu poate fi îndeajuns apreciat și orice rezervă nu-și are temeinică justificare, obiecțiile relevind o mentalitate conservatoare și dogmatică, îngustime și lipsă de receptivitate. Patronată de magistrala monografie călinesciană, actuala exegeză cuprinde însă puncte de vedere originale, dă o amploare necunoscută comentariului unor poeme, implică noi elemente de comparație cu literatura universală, suscită întrebări și ridică obiecții privitoare la conceptul de artă în general, la estetica poeziei romantice în special. Cum s-a menționat, autorul își fundamentează întreaga demonstrație pe autonomia deplină a celor două aspecte ale creației eminesciene, fără niciun raport de subordonare ori coordonare între ele, ci ca antinomii uneori, oricum ca două existențe care nu-și comunică între ele și, implicit, pe evidențierea, pe potențarea dimensiunii și valorii postumelor, realizată uneori în dauna poeziilor publicate. Această demonstrație mai cuprinde și o creditare, exagerată după opinia noastră, a poeziei romantice, văzută nu ca o modalitate poetică istorică, ci ca o permanentă, ci ca singura autentică. Să însemne oare poezia antumă doar „înlocuirea metaforismului vizionar immanent poeziei (s.n.) țîșnind din craterul obscur al ființei, cu o afectivitate particular delimitată"? (p.23). Fără îndoială că postumele reprezintă valori în sine și nu doar trepte spre edificiul antumelor. Dar o separare tranșantă, înlăturarea oricăror punți de legătură între cele două realități, conferirea independenței depline și a opoziției chiar dintre cele două aspecte ale operei aceluiași poet nu par să se justifice. Nu întodeauna trecerea de la „inconstientul beat de voluptate al somnului, umbra tragică peste un tărîm de valori, decorul halucinant, mirific, magia și mitul, implicațiile lor oculte" în speță, de la „metafora infernală" și „universul plutonic" (p.21-22) la „expresii mai naturale, mai raționale" înseamnă deliricizare, depoetizare, deposedarea de încărcătura poetică, metaforică. Pentru I. Negoșescu, „Vestita luptă a lui Eminescu cu forma, lăudatul său travaliu manuscriptic trădează pînă la urmă aceeași tendință de a părăsi concretul frumuseților obscure, noaptea imaginii, pentru natura comună și sentimentală" (p.30). Și totuși L. Blaga, implicat se pare în această opoziție dintre forțele iraționale ale imaginației dezlănțuite, ale visului, ale delirului oniric și structura rațională, intelectuală, filozofică, este, după caracterizarea poetului Al. Philippide „filozof prin studii și formație intelectuală, dar poet prin fire și vocație, este animat de două porniri la fel de puternice, pe de o parte setea de cunoaștere intelectuală și, pe de altă parte, o capacitate puțin obișnuită de a gîndi poetic (Al. Philippide, *Studii de literatură universală*, București, 1966, p. 193). De altfel prima poezie a ciclului *Poemele lumînii* (1919) confirmă dualitatea pomenită.

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii  
Și nu ucid

Cu mințea tainele ce le-nțîlnesc

Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină!

Și poezia lui I. Barbu, pentru a nu ne referi decît la literatura națională, rămîne poezii autentice în ciuda faptului că aproape toate cele treizeci și nouă de poezii din *Joc secund* sînt, după expresia aceluiași critic și poet, „rezultatul unei distilări și al unei redistilări intelectuale” (p. 202-203). Acceptînd o singură și suverană modalitate poetică, înseamnă să aruncăm peste bord o mare parte a poeziei moderne, începînd poate chiar cu Baudelaire și terminînd cu Verlaine.

Din faptul că la Eminescu filozofia n-ar fi „o filozofie a poematizării, ci o filozofie poematizată, de unde și caracterul ei discursiv, retoric și uneori didactic”, derivă consecința incriminatorie: „Iată de ce simbulerele de mit al lirismului eminescian s-a putut steriliza, substratul germinal de idei poetice s-a putut secătui sub lespezile metafizice de împrumut, Curentul magic și mitologic, suflul existențial își sting puterile și peste lume se lasă crusta prea limpede a înțelepciunii sistematice” (p. 31-32). Încă G. Călinescu, căruia ne-ar fi greu să-i atribuim o viziune dogmatică și fidelitate față de o imagine oricum consacrată a poetului, cenzura uneori exagerările postumelor. „Uranismul care e pirghia poetică cea mai elastică a lui Eminescu, e de astădată peste măsura îngăduită delirant. În locul mecanice reci care înfloară prin lipsa de fund logic, o betie de artificii cerești, potolită în parte numai acolo unde aluzia la deplasarea în întregime a sistemului solar repune gîndirea în cadrul datelor fizice” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 30). Și pentru el *Scrisorile*, prin excesiva sonoritate a versurilor sînt mai puțin lirice, dar fragmentul cosmogonic nu reprezintă filozofie abstractă versificată, ci „idei poetice de structură intelectuală... Geneza eminesciană are desfășurarea mitului, deci a modului poetic cel mai înalt... mintea ieșită din relațiile ei strîmte, tactile și vizuale e înspăimîntată și legea străbaterii luminii siderale devine o frază religioasă, producătoare de flori poetice” (p. 149). Fără admirația religioasă față de *Luceafărul* și fără fetișismul didactic în fața valorilor consacrate, înegalabilul eminescolog recunoaște totuși: „*Fata în grădina de aur* nu poate lupta în cele din urmă cu *Luceafărul*. E acolo o lipsă de încordare uneori, o apă ieșită care nu curge și care înfățișează numai versificarea grăbită a basmului popular” (p. 255), chiar dacă poemul rămîne o compunere „dintre cele mai substanțiale, cu elemente proprii, ce nu se mai găsesc în *Luceafărul*”. În ultimul volum antologic al publicisticii călinesciene, cei care „refuză poeziei orice înțelegere ideologică și caută în ea cîntecul pur” sînt numiți „critici pedanți, de școală wagneriană” (vezi *Ulyse*, E.P.L., 1967, p. 418). Vîzînd același supralicitare a imaginativului, a lipsei de idei, notează: „O veche, mare poezie, cum e aceea a lui Eminescu, pare finită și lustruită, în total opusă poeziei noi, care ascunde și sfîrșimă. Și cu toate acestea, ea este, în ciuda clarității aparente a ideilor (ideologice, de altfel, nu poetice), o veșnic renăscătoare enigmă lirică... cele mai puternice poezii lirice ale lui Eminescu sînt cele abstracte precum *Glossa*...” (p. 420-422). Cu privire la raportul dintre sentiment și intelect, pledoaria călinesciană pentru o complexă viață sufletească nu și-a pierdut valoarea: „Sentimentul gol nu există. Sentimentul e un proces care însoțește viața noastră sufletească totală. Un individ care nu gîndește nici nu poate avea cine știe ce afectivitate... cei mai mari poeți au fost și gînditori. Intelectualitatea este substratul însuși al emoțiunii” (p. 428).

Acest abuz de referințe nu urmăresc să contracareze opiniile din cartea pe care o recenzăm, ci au doar intenția de a invita la meditație pe cei care sînt dispuși să acorde credit nelimitat unei orientări (fie ea poetică) fundamentată exclusiv pe delirul romantic, pe nebuloasă, oniric și mai ales pe iretional, cu intenția evidentă de a discredita total prezența oricărui element intelectual, rațional. Referirile nu intenționează să cenzureze opinii și să consemneze descendențe ci să releve necesitatea și legitimitatea unor puncte de vedere deosebite.

O dificultate care se ridică în calea exegezei recente (și pe care n-am remarcat-o ca evidentă pentru autor) este aceea privitoare la caracterul liric predominant al postumelor eminesciene, așa cum ne asigură comentatorul, cu toate că marile poeme atestă cu precădere predispoziția epică și dramatică a temperamentului artistic al poetului.

Întreaga discuție, paralelele care s-au făcut, ca și inaderența față de unele opinii exclusiviste, nu anulează valoarea și oportunitatea cercetării în tota-

litate, nu pot umbri cuceritoarele comentarii și exegeze parțiale și nu și-au propus nici un moment să știrbească prețuirea pe care ne-o impune volumul, exemplar prin asociațiile la nivelul literaturii romantice europene (germane mai ales), prin talentul, prin adevăzina față de creația eminesciană.

Revelator ni se pare comentariul la poemul *Panorama deșertăciunilor*. „Civilizațiile a căror trecere o cîntă Eminescu în *Memento mori*, sînt jocul cel mai fastuos al operei lui și fără îndoială cea mai mare construcție lirică a literaturii noastre. Prin descrierile de peisaje și momente, prin înflorire și declin, curge fluviul liris-mului cu ape grele, cînd leneșe, cînd înspumate — și în monotonia magică a versurilor, în abundența lor succesivă, dospește, „concepția” eminesciană, ideea filozofică ce de astă dată nu alterează poezia, lăsînd-o să se umple de sevele amare ale tonului și să fie cotropită de viziuni” (p. 95—96).

Dar aceeași substructură polemică și o nestăvilită propensiune spre superlativ și inedit au generat spre exemplu, plecînd de la versurile următoare:

„Și răsirați în spațiu îngeri duceau în poale  
A lumilor adince și blinde rugăciuni  
Și întinzînd în vînturi aripile regale  
L-a lumii trepte-albastre le duc și le depun”

comentariul „Îngerii și bunătatea lor dau aici viziuni de hău cosmic, acea profunzime poetică ce lipsește secătuitei imagini a *Luceafărului*” (p. 57—58), care-și va găsi, credem, puțini aderenți. Aceeași predispoziție spre comentariul de mare virtuozitate stilistică îl face să părăsească textul, să brodeze pe marginea a ceea ce ar fi putut să devină strofa în discuție, să elogieze virtualității și nu realității. Aceasta face ca întrebarea pe care ne-o punem după lectura cărții să rămînă tocmai aceea privitoare la realitatea ori virtualitatea dimensiunii plutoniene.

Al. Teodorescu

OV. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, E.P.L., 1967.

Cînd G. Călinescu formula, în 1939, în cunoscutele pagini despre *Tehnica criticei și a istoriei literare* din *Principii de estetică*, concepția sa asupra istoriei literare, definită drept „forma cea mai largă de critică”, constructorul căruia îi datorăm monumentală *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) făcea desigur profesie de credință, istoric și critic deopotrivă, dar rezuma totodată și o reacție specifică epocii.

Se înălțase — treptat — pedestal unei prejudecăți vecină cu aberația: riscurile înțelegerii istoriei literare drept domeniu fără nici o atingere cu critica estetică aveau să se vădească în rătăcirile unor istorici „puri”, ca Bogdan-Duică de pildă. Reacionînd împotriva acestei coborîri a istoriei literare la „istorie culturală”, marii critici ai epocii devin și marii ei istorici literari: Lovinescu, Călinescu mai cu seamă.

Fundamentarea prin examen critic a fost cuvîntul de ordine al istoriei literare între cele două războaie.

Se pare însă că asistăm azi la o evoluție în sens opus: abundă istoriile literare care nu sînt în fond decît critică deghezată. Este în mare parte și situația recent apărutei lucrări a lui Ov. S. Crohmălniceanu, care ne-a prilejuit toate aceste (poate prea amplu extinse pentru o introducere) reflecții.

Sub titlul *Literatura română între cele două războaie mondiale* autorul publică deocamdată numai primul volum al unei istorii literare consacrate unei epoci deosebit de bogate, dar și agitate de orientări estetice și individualități creatoare distincte. Partea apărută tratează numai proza perioadei și, anterior acesteia climatul epocii publicațiilor, grupările și direcțiile literare dominante (*Sburătorul*, avangarda, *Gîndirea*, presa literară de extremă dreaptă, *Viața românească*, periodicele literare îndrumate de partid), urmînd ca al doilea volum să se ocupe de poezia și dramaturgia epocii, de critica și eseistica ei. De la început se știe că deci o anumită dificultate în aprecierea acestei lucrări neîncheiate încă. Ne vom strădui să ne limităm observațiile la ceea ce considerăm că s-ar fi putut și, mai ales, *ar fi trebuit* să se facă chiar în acest volum, indiferent de faptul că acestuia îi va urma un al doilea.

Impresia pe care o ai la încheierea lecturii este de a fi parcurs o lucrare realizată în formula „panorama”. *Climatul epocii*, cu care se deschide volumul, reliefează trăsăturile generale, distinctive, ale perioadei, sub diverse aspecte, de la cele social-politice pînă la orientările artistice. Configurația specifică a epocii este adîncită pe acest din urmă plan în cea mai substanțială, din punct de vedere istoric-literar, parte a lucrării, referitoare la *Publicații, grupări și direcții literare*, întregită și de studiul unor *Formule estetice mai largi* (clasicism, romantism, realism, naturalism, „manierism”) abordate în epoca din perspectiva unei fructificări distincte. Dar ceea ce decide impresia finală este modalitatea aleasă de autor în prezentarea literaturii propriu-zise (în această privință, e cert că unitatea de structură a lucrării va impune și poeziei, dramaturgiei, criticii, în volumul următor, o organizare de felul celei aplicate aici timpurilor de proză), încercîndu-se o grupare a autorilor care să lumineze filiațiile și afinitățile literare mai intime (p. 207); în fapt însă în mai multe dintre paginile consacrate prozei intenția acestei corelări nu trece dincolo de titlul capitolului, de unde și aerul de juxtapunere a unor articole monografice, grupate sub cîte o formulă sintetizatoare.

Găetan Picon în cunoscuta sa *Panorama de la nouvelle littérature française* sau John Brown în *Panorama de la littérature contemporaine aux Etats-Unis* nu procedează altfel. Ni se pare că explicația (ceea ce nu e totuna cu justificarea) acestei stări de fapt trebuie căutată în limitarea la o singură perioadă de istorie literară, perceperea literaturii ca proces, devenire, fiind astfel pusă în fața unor dificultăți reale, chiar dacă nu de netrecut. Paradoxal este că panoramele amintite acordă mai mare importanță rădăcinilor din trecut ale unor orientări noi, consacrand capitole întregi unor precursori (*L'héritage* și, respectiv, *Les grands ancêtres*). N-ar fi servit oare sublinierii punctului de vedere istoric un capitol chiar, consacrat moștenirii active, vii, a unor clasici ca Eminescu (cu ecurile lui în Blașa mai ales, Argezi, Barbu), Caragiale (care antcipă prin ceva și „antiproza” lui Urmuz) sau Macedonski (cu atîtea prelungiri în lirica simbolistă etc.)?

Nu trebuie să se creadă că raportările la realizările anterioare ale literaturii nu se fac. Rebreanu este pus în legătură cu Slavici, Sadoveanu — cu Creangă etc. etc., marcîndu-li-se astfel scriitorilor dintre cele două războaie nouitatea, originalitatea. Ceea ce lipsește este mișcarea interioară a epocii literare, totul pare a fi încremenit pentru a se lăsa prins în formule rezumative, sintetice. De multe ori sub asemenea grupări se așează opere, scriitori pentru care unii vecini de pagină au constituit modele, exercitînd influențe, dar tocmai acestea sînt lucrurile sistematic pierdute din vedere. „Realismul dur” a evoluat de la un Rebreanu pînă la Pavel Dan, în vreme ce altora formula le este destul de puțin adecvată: G. M. Zamfirescu.

Rezerve ridică de fapt chiar această soluționare a grupării scriitorilor pe criterii destul de imprecise, eterogene, care conduc la clasificări ca: eposul (M. Sadoveanu), realismul dur (Rebreanu ș.a.), comedia automatismelor (Gh. Brăescu ș.a.), proza artistică (Mateiu Caragiale ș.a.), reconstituirea balzaciană și clasificarea caracterologică (G. Călinescu, Ion Marin Sadoveanu), antiproza (Urmuz). Unele compartimentări par anume create pentru eliminarea a tot ceea ce nu intră în nici una din celelalte formule: *Caleidoscopul mediilor* (Cezar Petrescu, I. Teo-

doreanu ș.a.). Altele sînt șubreze de evidente suprapunerii reciproce: *Analiza psihologică* (H. P. Bengescu, G. Ibrăileanu ș.a.), *Literatura autenticității și experienței* (Camil Petrescu, Anton Holban, M. Efade ș.a.), *Universul proiecțiilor obsesive* (Gib Mihăescu ș.a.). Soluția călinesciană a grupării scriitorilor în jurul publicațiilor și direcțiilor literare care le-au marcat cu spiritul lor opera era, fără îndoială, superioară în ce privește capacitatea ei de a sugera dialectica fenomenului literar, procesul de devenire, extrem de complex, al unei literaturi. Ceea ce surprinde este însă pierderea acelor șanse aparte pe care le oferă în compensație formula aleasă. Autorul ar fi putut pregăti prin concluzii parțiale, extrase din analiza fiecărei grupări, o concluzie de ansamblu asupra deplasărilor dîn proza noastră interbelică, asupra sensurilor ei mari de evoluție, asupra raporturilor care există între direcțiile literare proeminente și diversificarea formulelor estetice în proza noastră, pluralitatea de personalități creatoare distincte, de stiluri individuale. În loc de toate acestea, o singură idee de bază, sub raportul sintezei, asupra prozei epocii: dominația romanului, caracterul de epocă a diversificării și legitimării lui artistice, e drept observație esențială, dar nu suficientă. O încheiere abruptă a volumului, ca după înserarea unei ultime fișe de autor, face și mai stridentă această disproporție dintre consemnarea de date biobibliografice și analiza internă a operei, pe de o parte, și comentariul concluziv, generalizator, sintetic, de care unghiul propriu istoriei literare este atît de întîm condiționat, pe de alta.

Acumularea atîtor rezerve ar putea face impresia de negativism poate, dacă ele nu ar fi raportate, cum trebuie să fie, la cerințele proprii istoriei literare. Dacă am face abstracție de acest-sistem de referință, nu am putea să nu semnalăm numeroase calități ale lucrării, toate însă indicîndu-l pe critic, prea puțin pe istoric.

Remarcabilă ni se pare (și tocmai de aici credem că vine superioritatea acestei părți a lucrării) suplețea, pătrunderea fină cu care autorul, analizînd pozițiile ideologice și estetice ale unor grupări și direcții literare ca *Sburătorul*, *Gîndirea*, *Viața românească* etc. nu pierde niciodată din vedere, după ce stabilește cu rigoare dominantă pozitivă sau negativă, progresistă sau reactionară, nici reversul acesteia. Ceea ce și face ca aceste capitole să sugereze, cît nu reușește tot restul, mișcarea, bătălia de idei a epocii, dinamica vieții literare, tot aici evitîndu-se impresia de juxtapunere a unor fișe sau studii relativ independente și realizîndu-se acea rețea inextricabilă de relații reciproce complexe care transformă totul într-un proces, într-o complicată dar autentică, convingătoare viziune diacronică, simultan-evolutivă.

Dintr-o asemenea fericită situație a autorului în raport cu o epocă extrem de complexă, pe care o examinează fără prejudecăți, vine de pildă coexistența aprecierii *Sburătorului* drept direcția cea mai fertilă în literatura dintre cele două războaie, nu fără marcarea erorilor de ideologie, cu justetea recunoașterii valorilor autentice produse în artă de grupări atît de abrupt despărțite prin ideologia lor generală, ca *Viața românească*, cu orientarea ei: democratică și raționalistă consecventă, și pozițiile iraționaliste ale *Gîndirii*.

În comentariile consacrate prozei interbelice, Ov. S. Crohmălniceanu demonstrează înainte de toate receptivitate la specificul artei scriitorilor, analizînd cu pătrundere operele și caracterizîndu-i nuanțat pe creatorii lor. E suficient să arătăm că unele capitole (Cezar Petrescu, H. P. Bengescu, Camil Petrescu) sînt superioare prin densitatea sintezei, sprijinită pe examenul analitic al operei, unor monografii consacrate aceluiași scriitori. Ceea ce-i lipsește autorului și-i trădează încă odată deghizamentul de istoric literar sub care se ascunde un critic este utilizarea neconcludentă, „de serviciu”, a biografiei, lipită întotdeauna, fără nici o comunicare cu analiza operei. Stilul este elevat, fără prețiozitate, expresiv fără iuricizare, ritmul cărții e dominat de o liniște didactică, al cărei revers este o anumită indiferență pe fondul căreia autorul a făcut concesii unei presupuse rețete obligatorii a istoriei literare, necrezînd totuși — se vede bine — în utilitatea, în justificarea reală a multora dintre cerințe.

Ov. S. Crohmălniceanu realizează în *Literatura română între cele două războaie mondiale* o lucrare utilă fără doar și poate, o primă sinteză, după Eliberare, asupra acestei atât de frământate și superior fecunde epoci literare, căreia autorul are meritul de a-i restabili fizionomia deformată pînă nu de mult de unele prejudecăți, distingînd ferm din tabloul general linia sau fascicolul de linii ale progresului în ideologie și în orientările estetice, autenticele valori artistice în literatura vremii. Intenția sa a fost de a face istorie literară. Rezultatul e totuși altul: o lucrare foarte apropiată de spiritul unei „panorame”. Ar fi facil să se replice că aceasta a fost intenția, cartea conține suficiente indicii care interzic o asemenea replică. De altfel, o asemenea intenție ar fi fost ea însăși, în sine, fragilă pentru că unghiul potrivit de prezentare a unei literaturi aflată față de noi la o distanță în timp de peste două decenii nu este cel al panoramei, ci al istoriei literare.

Avem numeroși critici informați, pertinenti, de mare receptivitate. Ne lipsesc însă istoricii literari, dublați de critici pătrunzători, care să aibă capacitatea de reconstituire din perspectiva de azi a procesului de devenire a literaturii noastre, în momentele lui esențiale, cu harul de a insufla mișcare paginilor istoriei literare considerate atât de nedrept de atîția colportori ai prejudecății domeniul cel mai arid al cercetării literaturii. Observațiile formulate aici se potrivesc, desi nu în aceeași măsură și nu toate și altor istorii literare, restrînse la studiul anumitor epoci, apărute după Eliberare. Istoricului literar îi trebuie în afară de informație și gust, sensibilitate estetică, îi trebuie vigoarea romancierului, a creatorului și efervescența reflecției, a gînditorului: prima imprimă mișcare tabloului de epocă, vibrație individualităților creatoare portretizate, suliu epic procesului de dezvoltare a unei literaturi, a doua ridică faptele, analiza operei pînă la interpretarea sintetică, la generalizările de domeniul filozofiei culturii, la întrevederea rădăcinilor celor mai adînci ale unei literaturi, a constantelor și dominantelor ei și schițarea perspectivelor de evoluție viitoare.

Fără a atinge această treaptă, spre care însă istoria noastră literară de azi trebuie să tindă, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, constituie, prin finețea multor interpretări, prin optica suplă de care dă dovadă Ov. S. Crohmălniceanu, și linuta ei, de ansamblu, remarcabilă ca expresie, un pas semnificativ spre analiza aprofundată a locului acestei perioade în procesul general de dezvoltare a literaturii noastre.

Stănuța Crețu

OVIDIU BÎRLEA, *Poveștile lui Creangă*, București, Editura pentru literatură, Studii de folclor, 1967, 319 p.

Rezultat al cercetărilor lui Ovidiu Bîrlea asupra prozei populare (vezi cele trei volume *Antologie de proză populară epică*, București, Editura pentru literatură, 1966) studiul recent al poveștilor lui Creangă este în primul rînd al unui folclorist și apoi al unui critic literar. Referiri generale și comune din contribuțiile anterioare în cercetarea operei lui Creangă pomeneau de miraculoasa facultate pe care a avut-o Creangă de a păstra esențele folclorului, replăsmuite de un artist capabil să dea basmelor și amintirilor o transparență și o arhitectură care sfidează analiza. Și totuși, contribuția de specialitate a folcloristului demonstrează, de astă dată, științific, că poveștile lui Creangă se integrează în contextul poveștilor românești reliefîndu-se prin note distinctive: „În acest scop am comparat fondul poveștilor lui Creangă cu cele 480 de variante românești cunoscute pînă acum în reper-toriul nostru național” (prefață, p. 5).

Materialul folcloric propriu-zis, adus în discuție, este impresionant. El reprezintă tot ceea ce folcloristica autohtonă a putut oferi de la cele mai vechi colecții până la stadiul actual de cuprindere a acestuia. „Preliminariile” fixează poziția critică a folcloristului în trei probleme: *Creangă și critica literară*, *Izvoarele și repertoriul de povești* și *O problemă de clasificare*, conturând cadrul cercetării monografice. Reevaluate critic, contribuțiile istoriei și criticii literare în interpretarea operei atât de originale a povestitorului humuleștean devenit clasic al literaturii române, sînt, cu puține excepții, utile cercetătorului într-o eventuală monografie. De la Iorga, Ibrăileanu, Jean Boutière pînă la Călinescu distanța este apreciabilă. Interpretările nu vizează fondul folcloric în profunzime, ci incidental. Ca atare, raportul exact între contribuția personală și cea folclorică în opera lui Creangă n-a fost pînă la actuala cercetare elucidat.

În ipostaza de critic, Ovidiu Birlea intenționează depășirea diletantismului spre adevărata exegeză în critica aplicată operei lui Creangă. Concomitent, folcloristul vrea să aducă mai multă lumină istoricului și criticului literar printr-o cunoaștere adîncită a folclorului Teoretic, soluția metodologică adoptată de autor în dificila problemă a clasificării e consecvent folcloristică prin imbinarea criteriului cronologic cu cel „după specia literară”. Totuși, cel mai indicat rămîne în cazul cercetării de față criteriul cronologic pentru a se urmări evoluția unitară a scriitorului de la autor de narațiuni didactice pînă la *Amintiri*. Însăși realitatea operei lui Creangă impune primatul acestui criteriu. Astfel, dacă în virtutea clasificării sale sintetice, Ovidiu Birlea discută povestirile *Inul și cămeșa* și *Acul și barosul* în diviziunea I *Basmelor despre animale*, ele rămîn în intenția scriitorului apropiate de tipul istorioarelor didactice, ca anecdote (scurte povestiri didactice cu caracter moralizator, educativ). Nu întimplător le-a introdus Creangă în manualele didactice. Spre deosebire de acestea, *Cinci piini*, trecut de O. Birlea în subdiviziunea B a *Basmelor navelistice*, este o anecdotă scotită de scriitorul însuși operă artistică și nu didactică, atunci cînd își tipărește scrierile în volum. Editorii de mai tirziu, cu excepția ediției princeps 1890–1892, nu s-au dovedit fideli planului scriitorului în orînduirea operei sale. Istoricii și criticii literari îi comparau poveștile cu fabule (Ibrăileanu — raportarea la La Fontaine) sau cu schițe și nuvele (Ibrăileanu, M. Dragomirescu, T. Vianu, Al. Dima).

Clasificarea folcloristului după specii literare modifică configurația cronologică a povestirilor elaborate de scriitor ca anecdote. Aici ar fi, poate, riscul unei clasificări metodologice, care nu respectă în fapt intențiile scriitorului. O altă dovadă pledează în defavoarea unei clasificări strict științifice — interferența speciilor: basm — nuvelă, povestiri — legende.

Contribuția de specialitate a lui Ovidiu Birlea se desfășoară într-o largă analiză în capitolele de bază ale studiului: *Fondul folcloric*, *Procedee folclorice de creație*, *Stilul popular narativ și Creangă*. Fiecare tip de poveste discutat este tratat monografic, de la izvoare reconstituite ipotetic prin confruntarea tuturor variantelor posibile ale repertoriului folcloric național, pînă la varianta Creangă, creație artistică atât de originală prin ceea ce o diferențiază și o ridică deasupra acestora, în același timp reintrată în circuitul folcloric datorită aceleiași specifice originalități. Investigația este dusă pînă în plan universal unde circuitul atestă existența unor anume tipuri și motive la mai multe popoare. Procedeele sunt nou în exegeza operei lui Creangă. El oferă posibilități de cercetare a poveștilor clasicele noastre în structura lor fidelă tiparelor narative străvechi. Fondul este, așadar, folcloric, național și universal totodată. Analiza pe verticală a poveștilor humuleșteanului cu argumente superioare cercetării lui Jean Boutière relevă fidelitatea deplină față de fondul folcloric cunoscut povestitorului. Această caracteristică explică folclorizarea poveștilor lui Creangă în mediul popular. În același timp, fidelitatea scriitorului față de fondul popular autohton înlătură considerațiile fanteziste despre profinsa operație de combinare a tipurilor folclorice pe care ar fi făcut-o Creangă. Constatările duc și la redescoperirea lui Creangă folcloristul, căci poveștile lui, așa cum au fost scrise, se vădese a fi mai aproape de autenticul popular decît colecțiile celor care afirmă că au făcut operă folclo-



rică. Bivalența operei lui Creangă: cultă-folclorică îi conferă scriitorului o fizionomie cu totul aparte în literatura română, chiar și în cea universală.

Mijloacele de expresie originale ale scriitorului le redescoperim o dată cu cercetătorul prin comparație cu procedeele unor naratori populari autentici: altoirea unor scene și detalii realiste din contemporaneitate pe schema tradițională a narațiunii populare, lipsa de adâncime psihologică a personajelor, înclinarea spre homeric; verbozitatea povestitorului și humorul (ca însumare a procedeelelor de creație ale lui Creangă).

Față de contemporani „el nu numai că respectă fondul folcloric al poveștilor, dar utilizează și procedeele populare de a le înveșmînta în acea formă care e totuși atât de personală” (p. 143).

Comentariul lui O. Birlea disociază fin între elementul primar popular și ceea ce ar fi putut intra în folclor din opera lui Creangă; modul propriu de prelucrare a elementelor populare de către scriitor.

Problema umorului lui Creangă este strîns legată de explicarea de către cercetător a specificului originalității clasicului. Rădăcinile sînt folclorice. Analiza se oprește însă la formă. De aceea, cîteva nuanțări ni se par necesare. Umorel din opera lui Creangă, notă particulară a stilului său, nu trebuie văzut numai ca o însumare a procedeelelor de creație ale lui Creangă. El ni se relevă din operă ca un sentiment complex ce implică alternarea a două componente: veselia și tristetea. Este aici o trăsătură a umorului popular, pe care Creangă a resimțit-o structural, exteriorizînd-o prin operă cu mijloacele artei literare. Umorel trebuie văzut ca o sinteză, înglobînd totodată concepția despre lume și viață a scriitorului.

În ce privește comparația stilului popular narativ cu cel al lui Creangă, originalitatea povestitorului constă în crearea unei variante personale a stilului oral în scris: „Numai în cadrul oralității și-a putut da Creangă toată măsura genului, său, construind o operă inegalabilă tocmai prin temeuriile ei folclorice” (p. 225).

Privită evolutiv în etapele ei de creație, opera lui Creangă îi apare folcloristului ca un „triptic” cu fațete inegale.

Concluzia investigației folclorice a poveștilor clasicului impune cîteva interpretări demne de reținut: Creangă și povestitorii populari au comun atât fondul cit și mijloacele de expresie; genul proximal al operei lui Creangă este povestea populară românească în haina ei moldovenească de la care trebuie să plece cercetarea literară; antinomia organică a operei lui Creangă: „Pe cit e de folclorică opera lui, pe atît e și de originală, de individuală” (p. 234).

Cercetătorul ambiționează să surprindă incfabilul structurii artistice a operei lui Creangă, definit ca o „simbioză organică a dorului cu humorul” (p. 237).

Interpretarea inedită are suport faptic în insistenta analiză a lui Ovidiu Birlea. Am vedea-o însă completată cu analiza complexă a umorului lui Creangă, din care ar rezulta și alte caracteristici în interpretarea personajelor, dar mai ales a personajului cel mai viu din opera memorialistică — povestitorul însuși.

Meritore prin analiza meticuloasă a izvoarelor folclorice ale operei lui Creangă, lucrarea conține în mai mică măsură analize estetice.

Excelentă contribuție a unui folclonist la înțelegerea operei unui clasic de valoare națională și universală a lui Creangă, studiul lui Ovidiu Birlea sugerează istoricului și criticului literar interpretări noi.

Lucia Hopu

RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN, *Teoria literaturii*, București, 1967.

Apărută în anul 1949, *Teoria literaturii* de René Wellek și Austin Warren a cunoscut o a doua și o a treia ediție în America și în Anglia și numeroase traduceri nu numai în limbile țărilor europene, ci și în japoneză, coreeană etc. Certa audi-

ență a acestui volum nu s-ar putea explica nicidecum prin noutate stridentă, genera-toare de modă. *Teoria literaturii* și-a căpătat un alt prestigiu, solid și nezgometos, de carte fundamentală în teoria literară modernă. Sînt astfel de la sine înțelese com-plexitatea construcției și în același timp seria mare de unghiuri din care ea poate fi privită. Erudiția neobișnuită a celor doi cercetători americani, aspectul de care iei în primul rînd act, se dovedește a fi doar un instrument al unei viziuni de un echilibru superior. În expunerea principiilor din sfera problemelor generale, în ana-liza unor elemente concrete ale operei literare, Welck și Warren aduc sistematic discutarea critică a istoriei teoriilor, pentru a se apropia cu cît mai multă siguranță de conținutul ferm al obiectului. Este ceea ce numesc autorii „perspectivismul”, adică „un proces de cunoaștere a obiectului din diferite puncte de vedere care, la rîndul lor, pot fi definite și criticate” (p. 208). Promovată la nivelul operei literare, această concepție guvernează tot ansamblul teoretic. De aceea, cartea reprezintă o lecție de înaintare lucidă spre miezul operei literare, în care contribuțiile anterioare sînt invo-cate nu pentru a aglomera căile cu o armată de norme proprii, ci pentru a fi inter-pretate, puse deci la contribuție în luminarea deplină a cercetării. Cheia atitudinii noastre față de această sinteză modernă ne-ar putea fi dată chiar de un citat din paginile ei: „Se cuvine să prețuim lucrurile pentru ceea ce sînt și pentru ceea ce pot face și să le evaluăm prin comparație cu alte lucruri care au o natură și o funcție asemănătoare” (p. 316).

Un prim capitol, *Definiții și delimitări*, cuprinde o abordare inițială a relației literatură—studiu literaturii, a naturii și funcției acesteia. Fiecare din problemele enunțate vor primi abia în celelalte secțiuni ale cărții, *Abordarea extrinsecă a stu-diului literaturii* și *Studiul intrinsec al literaturii*, amploarea analitică pe care o comportă. Stabilind diferențierea dintre literatură ca „activitate creatoare” și stu-diul literaturii ca „o formă de cunoaștere sau de crudiție” (p. 37), autorii pre-zintă modalitățile de înțelegere și cercetare, care au pendulat între identificarea cu metodele unei științe, după prestigiul ei într-o anumită epocă și soluția anti-științifică, de proclamare a unicității inanalizabile a produsului literar.

Propunîndu-și și o interpretare sistematică a istoriei metodelor cercetării lite-rare, Welck și Warren au în vedere mai întîi seria de relații externe, adică ceea ce s-ar numi „abordarea extrinsecă”, predominantă, sub diferite forme, în istoria literară. Raporturile literaturii cu biografia, psihologia, societatea, ideologia, cu celelalte arte, studiate cel mai adesea prin subordonarea mecanică a operei literare și în detrimentul ei, sînt comentate în funcție de un criteriu fundamental: „studiul cauzal nu poate nicidecum să înlătore problemele pe care le ridică prezentarea, analiza și evaluarea unui subiect cum este opera de artă literară. Între cauză și efect nu există o relație proporțională: rezultatul concret al cauzelor extrinsece — opera literară — este întotdeauna imprevizibil” (p. 105). S-ar părea că interpreta-rea cauzală este respinsă în corpore, dar această atitudine nu poate fi proprie auto-rilor cărții. Ei pledează pentru o finalitate estetică a cercetării cauzale, accentuînd, cu fiecare capitol că literatura își are natura ei specifică, o istorie cu dinamică neidentificabilă cu a niclunea dintre realitățile naturale și spirituale de care se leagă, însă, evident.

Biografia literară s-a constituit de-a lungul vremii ca un gen distinct. Aspec-tele biografice au valoare exegetică necontestată, dar relația dintre biografie și operă nu se înfățișează simplu, biografia — document și explicație pentru creația și aceasta — mărturie a biografiei. Existența concretă, aspectul izolat, periferic al vieții devine sau nu material pentru creator. Autorii stabilesc în principiu faptul că „nici o mărturie de ordin biografic nu poate schimba sau influența evaluarea critică” (p. 114), vizînd studiul biografic abuziv, nu interesul pentru personalitatea creatorului ca un tot.

În sistemul de relații literatură—psihologie, interpretările extrinsece suscită serii numeroase de clasificări. Poate fi efectuat un studiu psihologic al scriitorului ca tip, ca individ, așa cum l-au făcut Freud, Jung, Th. Ribot și Liviu Rusu, citați de Welck și Warren, însă teoriile lor sînt fie excesive, fie lacunare. Procesul de creație a fost descris în numeroase lucrări, aci situîndu-se analiza jocului dintre

constient, problema talentului și a muncii pe variante, elemente de o deosebită importanță în exegeza literară. Cercetarea tipurilor și legilor psihologice în opera literară, sferă mai strins legată de studiul literar propriu-zis, exemplificată cu interpretări despre personajele lui Shakespeare și Dostoievski, este supusă aceluiași rigori: psihologia este doar materia necesară, veridicitatea psihologică nu se constituie ca valoare artistică în sine, ea se evidențiază doar cînd mărește coerența și complexitatea — dacă, pe scurt, este artă" (p. 131).

Trecînd la un alt capitol, *Literatura și societatea*, constatăm în atitudinea lui Wellek și Warren consecvența principiului inițial. O dată enumerate „relațiile descriptive”, se trec în revistă principalele concepții deterministe. Concluzia, doînd cu grijă nuanțele, se desprinde cu deosebită claritate: „asemenea studii au o valoare modestă atîta timp cît consideră că literatura este pur și simplu o oglindă a vieții, o reproducere și, prin urmare, un document social. Asemenea studii nu au sens decît dacă cunoaștem metoda artistică a romancierului cercetat și dacă sîntem în stare să spunem — nu numai în termeni generali, ci în termeni concreți — care este raportul dintre tabloul literar și realitatea socială” (p. 144). În funcție de această poziție și de aprecierea acordată ideilor lui Marx referitoare la relațiile indirecte dintre literatură și societate, trebuie judecate luciditatea și justetea atitudinii lui Wellek și Warren, chiar dacă interpretările sociologice, pe tot cuprinsul cărții caricatate, ironizate sînt catalogate de ei marxiste. Se respinge causalitatea unică, insuficientă în studiul literaturii: „Trebuie să admitem că situația socială pare să determine posibilitatea înfăptuirii anumitor valori estetice, dar nu determină valorile însele. Putem stabili în linii generale ce forme de artă sînt imposibile și ce forme de artă vor apărea efectiv” (p. 147—148).

Tratat asemănător este raportul literatură-ideologie. Istoricul problemei, în care s-au ilustrat cu precădere filozofii și esteticienii germani, se defrișează cu dificultate, trecînd prin Dilthey și Rudolf Unger, acesta din urmă apreciat pentru încercarea de a defini ideile în spirit mai larg, pînă a ajunge la analiza acelei „Geistesgeschichte”, care a dat naștere la „uriașe cantități de scrieri în care etnologia, psihologia, ideologia și istoria artei sînt prezentate într-un talmeș-balmeș inextricabil” (p. 166). Paralelismul dintre filozofie și literatură este acceptat de Wellek și Warren cu rezerve, fiecare are natura, istoria și funcția ei specifică. Ideile sînt materie pentru operă, nu întotdeauna criteriu de superioritate și de aceea, poezia de idei, considerată un gen, nu o culme, trebuie judecată „nu după valoarea materialului cuprins, ci după gradul ei de coerență și de intensitate artistică” (p. 170).

Între literatură și celelalte arte sînt raporturi diverse și tot altele moduri de cercetare a lor. Apar desigur elemente comune și comparabile, cum au arătat esteticienii de-a lungul timpurilor. Dar în fiecare artă, afirmă autorii, creatorul merge pe urma unei tradiții specifice, evoluția are un ritm diferit. Pentru un studiu comparativ, sînt necesare mai întîi studii speciale, pentru fiecare artă. Wellek și Warren indică aici încă un teren alb care așteaptă cercetătorul: elaborarea „unui sistem de termeni descriptivi bazat pe caracteristicile specifice ale fiecărei arte”, pentru a ajunge la comparații care „nu vor lua forma unui ansamblu de linii paralele, ci mai degrabă aceea a unui sistem încîlcit de coincidențe și divergențe” (p. 183).

kezumîndu-ne la expunerea acestei părți a cărții lui Wellek și Warren, am lăsat definirea structuralismului lor în teoria literaturii pentru cea de a doua secțiune, *Studiu intrinsec al literaturii*, în care izvoarele sînt mai evidente, metoda, tehnica derivate mai clar din lucrările formalistilor ruși și ale școlii lingvistice de la Praga. Termenul *structuralism* primește la Wellek și Warren un sens mult mai larg. Cei doi savanți americani depășesc exagerările îngust structuraliste printr-o descendență mai complexă. Desigur că denumirea de „structuralism organic”, aplicată orientării lui Wellek și Warren de Sorin Alexandrescu, are în vedere sinteza efectuată de aceștia, în straturi succesive, de la principiile generale pînă la concepția asupra operei literare ca alcătuită inseparabil din structură, semn și valoare. Sînt

implicate astfel sistemul, relațiile, corelațiile, normele și întreaga tehnică de analiză structurală.

Echilibrul remarcat pînă acum în cartea lui Weliek și Warren se menține și în interpretările asupra operei literare ca realitate specifică. Dihotomia *fond și formă*, considerată inactuală, simpliștă, este înlocuită printr-o nouă serie de relații: „credem că ar fi mai nimerit ca toate elementele indiferente din punct de vedere estetic să fie numite «material», iar modul în care acestea capătă eficacitate estetică să primească numele de «structură»” (p. 189). Nu este o simplă substituție de termeni, ci o înțelegere mai adecvată a „modului de existență a operei literare”, dacă o raportăm și la grupa anterioară de probleme teoretice. Armătura se consolidează prin delimitările asupra naturii produsului literar, prin receptarea critică a răspunsurilor date la întrebarea „Ce este o operă literară?” Se stabilește astfel „faptul că adevăratul poem are un caracter normativ, faptul simplu că un poem poate fi interpretat corect sau incorect. Numai o mică parte din fiecare interpretare individuală poate fi considerată adecvată adevăratului poem” (p. 201). Și mai departe: „firește că normele, în sensul în care folosim aici acest termen, nu trebuie confundate cu acele norme care pot fi clasice sau romantice, etice sau politice. Normele pe care le avem în vedere sînt norme implicite care trebuie extrase din fiecare experiență personală a unei opere literare și care, luate la un loc, constituie adevărata operă literară în întregul ei” (p. 201). Expresia statică a interpretării este înlocuită prin sesizarea dinamică a operei literare care are „o oarecare identitate structurală fundamentală” (p. 206), dar și o viață istorică, dezvăluind cunoașterii științifice „un statut ontologic special” (p. 207). Sistemul înglobează valoarea artistică, care nu poate fi separată de structură decît în mod artificial. Funcția estetică dominantă determină evaluarea, dincolo de diversitatea normelor ce pot fi aflate într-o creație, într-o mișcare sau într-o întreagă literatură. Ea este cea care unifică analiza, îi dă un drum, refuzînd-o fără-mișării atomiste.

Pornind de la filozoful polonez Roman Ingarden, care deosebise la nivelul operei literare mai multe straturi, stratul sonor, unitățile semantice, stratul obiectelor reprezentate (lumea), apoi punctul de vedere și calitățile metafizice (sensul filozofic), Weliek și Warren includ ultimele două straturi în lumea operei, cum au afirmat încă de la începutul expunerii lor teoretice. Stratul sonor și efectele legate de el (eufonia, ritmul și metrul) sînt analizate din aceeași permanentă perspectivă istorică. Stilistica literară, avînd în centrul ei cercetarea celui de al doilea strat, este definită prin raportare la interesul estetic pe care îl acordă unităților semantice, fără să se mențină la cercetarea strict lingvistică. Problemele speciale legate de imagine, metaforă, simbol, mit, natura și tipurile literaturii narative sînt supuse acelorași legi generale enunțate prin diferențiere încă în discutarea studiului literar cauzal.

Un capitol final, *Istorie literară*, va relua într-o nouă ordonare multe din ideile desfășurate anterior și anume: modalitățile clasice ale istoriei literare (studiul extrinsec și succesiunea de eseuri critice), relația dintre valoarea generală și realitatea individuală, grupul de relații izvoare-influente-operă, necesitatea unei istorii literare morfologice. Un deosebit interes îl are discuția despre periodizarea literaturii, esențială în istoria literară. Încadrarea strict cronologică pare a se justifica, spun autorii, prin „nevoia practică de a se mișca în cadrul unor limite” (p. 346). Istoria literară tradițională folosește însă în mod obișnuit reperul în politică, dezvoltarea socială și filozofică a societății, desigur nu neglijabil dacă nu se ating excesele. Fără a fi sceptici, Weliek și Warren recunosc noțiunea de *perioadă* ca „unul din principalele elemente ale cunoașterii istorice” (p. 350), propunînd și aici predominarea criteriului literar.

Remarcam încă de la început erudiția lipsită de ostentație a celor doi mari cercetători, claritatea demonstrației pe care o susțin în această *Teorie a literaturii*. Valorii excepționale a cărții, desprinsă aici doar în liniile mari, i se adaugă lecția de luciditate despre care vorbeam, sintetizată cu simplitate în final: „La urma urmelor, de-a abia începem să învățăm cum se cuvine analizată o operă literară în întregul ei”

metodele pe care le folosim sînt încă foarte stingace, iar bazele lor teoretice se află în neconținută schimbare. Așadar, mai avem multe de făcut. N-avem de ce regreta că istoria literaturii are un trecut și un viitor, un viitor care nu trebuie să se rezume doar la completarea lacunelor existente în schemele puse în lumină cu ajutorul metodelor mai vechi. Se impune să elaborăm un nou ideal de istorie literară și noi metode care să facă posibilă înfăptuirea lui. Dacă, prin accentul pe care-l punem pe istoria literaturii ca artă, idealul schițat aici pare excesiv de «purist», putem mărturisii că nu considerăm că alte metode ar fi ineficace și că studiul concentrat ni se pare a fi antidotul necesar împotriva mișcării expansioniste prin care a trecut, în ultimele decenii, istoria literară. O imagine clară a sistemului de raporturi între diferitele metode reprezintă în sine un remediu împotriva confuziei, chiar dacă cercetătorul individual poate prefera să îmbine mai multe metode" (p. 354).

Gabriela Drăgoi

R. M. ALBÈRES, *Métamorphoses du roman*, Éditions Albin Michel, Paris, 1966.

În teoria romanului modern, reprezentată printr-o bibliografie considerabilă, volumul lui R. M. Albères se individualizează ca o sinteză a principalelor transformări de optică în arta romancierului din secolul nostru. Criticul francez, după panorama vastă din *L'Aventure intellectuelle du XX-a siècle* și după tabloul complex din *Histoire du roman moderne*, se oprește aici la problema formelor, esențiale pentru definirea modificărilor începute cu opera lui Proust. Se demonstrează astfel că noul roman nu este un fenomen de excepție, apărut nefiresc și alarmant în literatura franceză, ci doar o sistematizare a unor tendințe existente din încă de la începutul secolului. Renunțînd la convenționalismul schemei clasice a romanului, autorul modern nu pune în discuție doar aspectul formal în sensul strict al cuvîntului; este vorba de întregul mod de existență a genului, de o incompatibilitate a viziunii, a structurii interne cu noul conceput estetic. Eliberat de dogma povestirii coerente, a acțiunii și personajelor stăpînite cu rigiditate de voința unică a autorului, lipsit de obligația de a da reprezentări fidele, romancierul are posibilitatea mobilității materiei, folosită într-o construcție infinit mai bogată. Citi-torul este astfel antrenat într-o căutare ardentă, proprie în primul rînd scriitorului, se găsește implicat într-un dialog cu care nu-l obișnuise compoziția lineară și previzibilă a romanului secolului al XIX-lea. Pornind de la înțelegerea aceasta, exprimată încă în *Histoire du roman moderne*, păstrînd definiția dată tot acolo, romanul modern este „o creație literară care se servește de o povestire pentru a exprima altceva" (p. 441), R. M. Albères expune sistematic, de la arhitectură la detaliu, modificările viziunii estetice.

La Proust apare dislocarea timpului unitar, legat de o cronologie obligatorie, se introduce o dimensiune nouă, relieful timpului, „efectele de stereoscopie". O epocă de tranziție, post-proustiană, ilustrată de Gide și Huxley, va încerca aceeași tentativă a geometriei în spațiu sau a compoziției muzicale, simfonice. Albères alătură numelui lui Proust pe cel al lui Robert Musil, scriitorii care deschid drumul opticii fenomenologice în creația romanescă, determinînd schimbarea raporturilor dintre realitate și autor, realitate și personaj. Lumea devine astfel o „imagine originală" care ia locul „imaginii standardizate după normele bunului simț" (p. 94).

Eseul lui Albères, tinzînd să analizeze o întregă estetică a romanului modern, nu invocă doar tradiția literaturii franceze, de la Proust la Alain Robbe-

Grillet. Ideea reliefului trece de la Proust prin „romanul poligonal” al lui Lawrence Durrell, continuându-se în arta „mobilului” la Michel Butor. Construcția mozaicată, reală și mitică, din celebrul roman al lui James Joyce, *Ulysse*, se regăsește în arta labirintului ce trebuie descifrat la Michel Butor, Universul absurd la Kafka poate fi comparat în aspectele esențiale cu cel întilnit la Samuel Beckett.

Încercarea orientării inițiate de „noul roman”, ambiția ei de a crea o „artă totală”, intră în delimitările lui Albérés, care distinge însă creațiile cu adevărat mari de epigonismul destul de frecvent, născut din ușurința mimării acestei „scriituri”.

Dinamica imprimată de Albérés tabloului desenat de formele arhitecturale ale romanului modern, mobilitatea asociației și mișcarea unind opera precursorilor cu cea a scriitorilor contemporani caracterizează și cea de-a doua parte a cărții, intitulată sugestiv *Vitralii stereoscopice și stereofonice*. Sint înserate aici comentarii referitoare la arta monologului interior, la rolul vizualului în concepția romancierului modern.

Multe din ideile expuse de R. M. Albérés se pot întilni și la alți critici francezi, unele argumente sint foarte apropiate de demonstrația susținută în favoarea «noului roman» de Nathalie Sarraute și Alain Robbe-Grillet. Dar studiul lui R. M. Albérés își propune, cum se afirmă de la început, atât o informație, cât mai ales o inițiere într-unul din cele mai interesante fenomene ale literaturii contemporane.

Gabriela Drăgoi

ROLAND BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

Cu cât trece timpul, cu atât broșura lui R. Barthes își pierde semnificația polemică și câștigă în importanță programatică. Sint cunoscute împrejurările care au dus la apariția ei, încît ar fi de prisos a le trece aici în revistă. Ne vom mărgini doar să arătăm că prima parte este ocupată de răspunsul dat lui R. Picard (*Nouvelle critique ou nouvelle imposture*). Lăsînd la o parte tonul polemic, rămîn valabile o serie de obiecții, în genere cunoscute, care ating fondul unui anume fel, nu totdeauna adecvat, de a discuta literatura. Mai interesantă este a doua parte, în care sint expuse principiile proprii. Ceea ce se desprinde de la bun început, este tendința lui R. Barthes către subiectivitate. Integrîndu-se curentului ce domină în ultimul timp teoria literaturii, principiile sale au un fundament lingvistic manifest. Respingînd luarea în considerație a relației operă-autor și evitînd normativul „vechii” critici, Barthes fundează o nouă normativitate, decurgînd din „știința discursului”, deci fără a căuta criterii axiologice. Călăuzit de ideea că un scriitor se caracterizează prin „conștiința cuvîntului”, el scotoțește creația literară „o depozitară a unei imense, nefucetate anchete asupra cuvintelor”. Pentru a nu-și rata întreprinderea, cel ce o investigatează trebuie să recurgă la metode apropiate: literatura fiind o critică a limbajului, cercetarea ei nu poate fi decît un fel de critică a criticii limbajului. Generată de evoluția literaturii din ultimele decenii, o asemenea teorie are avantajul de a descifra sensurile ei criptice, convertîndu-se ușor într-o estetică a hermeneuticii. Opera fiind limbaj, e simbolică nu prin imagine, ci prin „pluralitatea sensurilor” — concept lingvistic căruia R. Barthes îi acordă o importanță aproape categorială. Deci, susține el, nu trebuie să se caute un inexistent „sens literal”, ci să se legifereze pluralitatea amintită, generată de ambiguitatea cuvintelor. Baza lingvistică îi dă dreptul lui R. Barthes să aspire către o „știință a literaturii”, al cărei obiect să fie cercetarea pluralității sensurilor și pentru a cărei precizare e bine să fie amintite cuvintele autorului: „o operă e eternă nu pentru că impune un sens unic la oameni diferiți,

ci pentru că sugerează sensuri diferite unui om unic, care vorbește aceeași limbă simbolică de-a lungul unor epoci multiple: opera propune, omul dispune". Afirmând răspicat bogăția interioară a operei literare, Barthes așează premisele unei metode aprofundate de înțelegere a ei. Interesante sînt și opiniile referitoare la critica literară: aceasta trebuie să producă un sens; altfel spus, criticul literar supune opera unei anamorfoze voluntare și dirijate. Un narcisism de aceeași natură lingvistică îl conduce pe criticul ideal imaginat de Barthes către o subiectivitate conștientă de necesitatea supunerii la stringențele așa numitului „cod” al operei.

În încercarea sa de a stabili puncte de reper cât mai sigure pentru cel ce intră în labirintul operei literare, mizînd adesea pe paradox, Roland Barthes se sprijină pe o dialectică activă, ce răstoarnă orice pronostic rutinier.

Dan Mănuță

JACQUES CHARPIER et PIERRE SEGHERS, *L'Art poétique*, Paris, Editions Seghers,

coll. „Melior”

Excelentă antologie, *L'Art poétique* realizează în peste șapte sute de pagini o vastă panoramă a modului în care filosofi, critici și poeți au receptat poezia de-a lungul secolelor. Apărută într-un moment de derută, atît a poezilor, cît și a poeziei, această carte vine să confirme o serie întreagă de adevăruri, neglijate aproape total în ultima vreme, dar confirmate de istorie. Cititorul culegerii rămîne cu o sumă de asemenea constatări oricînd valabile, care, fie și numai din această cauză, pot fi numite principii (nu reguli); el își va confirma faptul că poezia nu trebuie judecată, în nici un caz, după criterii rigide, căci e atît de bogată, atît de plină de neașteptat, atît de diversă în manifestări, încît a o supune unor perceptiv absolute înseamnă a o așeza într-un pat al lui Procust care să o deformeze pînă la desfigurare. Căci, pentru a-l cita pe Miguel de Unamuno, cuprins și el în antologie, „poemul are a face cu postcepte, dogma — cu precepte” (p. 675).

Un lucru se poate constata după lectura volumului recenzat: oricît de moderne și de noi, majoritatea teoriilor vizînd poezia, apărute în cursul ultimilor ani și — am risca — în cursul ultimelor două secole, nu înseamnă, în esență, decît redescoperirea altora mai vechi, poate altfel interpretate, poate altfel aranjate; încercînd o despicare a firului în patru, ele ajung la aceleași vechi concluzii generale, ce e drept avînd meritul de a o fi făcut cu ajutorul creierului electronic... Se mai poate remarca la autorii de poezici antice, fără ca aceasta să însemne un elogiu exclusiv al lor, o mai mare suplețe, o elasticitate pe care am fi tentați să o atribuim modernilor — adică tocmai celor care, dintr-o excesivă specializare și tendință de absolutizare, nu o au.

Pentru amatorul cultivat de poezie, antologia lui J. Charpier și P. Seghers este de o importanță covârșitoare, căci îl pune în fața unor opinii uneori contradictorii, dar pline totdeauna de incandescența intelectualității pure. El va găsi aici confirmate sau infirmate opiniile proprii formate printr-o lectură asiduă, trecînd dincolo de deosebirile de școală sau de curent literar, în mod intenționat nesemnălate de autorii culegerii.

Pentru un istoric literar, antologia confirmă complexitatea problemelor privind poezia și imposibilitatea de a le soluționa într-o manieră unică. Fără a fi atît de categorici ca Rilke („pentru a înțelege o operă de artă, nimic nu e mai rău decît critica; ea nu ajunge decît la înțelegeri mai mult sau mai puțin fericite”), rămînem totuși la scepticismul lui Valéry.

Antologia nu a urmărit, așa cum de altfel precizează și succinta prefață, să ofere o culegere exhaustivă, ci a selectat doar paginile cele mai importante dintr-o perspectivă aparținând unei stări de spirit mai mult literare și mai puțin erudiției universitare. Tocmai din această pricină, volumul este deosebit de viu și de captivant, căci lasă să se desfășoare pelicula receptării în timp a poeziei într-un montaj discret (și, pentru că autorii însuși au inclus intenționat texte contradictorii, ne întrebăm dacă nu ar fi putut figura la capitolul „Poétiques lointaines”, numele mai puțin cunoscut al lui Philodemos — singura traducere pe care o cunoaștem este cea germană a lui Ch. Jensen, din 1923 — adversar declarat al retoricii clasice, iar la capitolul următor, numele lui Giordano Bruno, cu a sa *De gli eroici furori*, tocmai pentru caracterul combativ net antiretoric al primului dialog din prima parte).

L'Art poétique a lui Jacques Charpier și Pierre Seghers se parcurge cu încântarea melancolică și satisfăcută că marea poezie rămâne unică și ea însăși și că o putem degusta în continuare dincolo de orice rigori teoretice.

Dan Mănuacă

WOLFGANG KAYSER, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, Francke Verlag, 1967, 444 p.

Prezentându-se ca o „introducere în știința literaturii”, cartea lui Kayser se încadrează în contextul larg al găsirii unei metode adecvate pentru descifrarea fenomenului literar. Însuși titlul (*sprachliche Kunstwerk*) indică direcția aleasă de autor: renunțarea la orice investigație de altă natură decât cea lingvistică, literatura fiind apreciată ca un domeniu de sine stătător, realizat prin limbaj, având legile lui specifice, deosebite de cele ale altor fenomene. Se exclude astfel, ca fiind neadecvate operei literare, unghiurile de vedere sociologizante și psihologizante. Punctul de plecare se va răsfrînge asupra întregului aparat de lucru de care se folosește autorul și care — elaborat minuțios — însumează tot ceea ce filologia și stilistica clasică au avut la îndemână pentru interpretarea faptelor limbii artistice. Astfel, un prim capitol discută premisele de lucru, prezentînd criteriile elaborării unor ediții critice, determinarea paternității unei opere literare; se mai discută aici probleme de datare și mijloace auxiliare în muncă (bibliografia, manuscrisele etc.). După această dispunere a materialului, Kayser dedică restul studiului noțiunilor fundamentale ale științei literaturii, împărțindu-le în două categorii: elementele analizei și elementele sintezei. Această grupare, logic, nu corespunde însă criteriilor metodologice, deoarece prin scindarea procesului de interpretare, se ajunge la repetări și încadrări subiective. În afara acestor lipsuri însă, cartea prezintă succint și convingător teoria noțiunilor fundamentale, autorul remarcîndu-se printr-o mare acuitate în urmărirea aspectelor particulare ale bogatului material faptir supus analizei. Se adoptă la fiecare operă în parte o întreagă gamă de metode, Kayser excelînd mai ales prin îmbinarea metodei comparative cu cea istorică. Foarte bine pusă la punct este și anexa bibliografică.

Exclusivismul metodei se dovedește însă în cele din urmă insuficient pentru toate cazurile analizate. Cu toate acestea, cărții îi revine meritul de a fi o contribuție în plus — foarte valoroasă — în lăna celor realizate în descifrarea creației artistice de Ermatinger, Staiger, Spitzer, Welck și alții.

Horst-Helge Fassel



ERICH FROMM, *Märchen, Mythen, Träume*, Diana Verlag, Konstanz, 1967.

După Freud și Jung, Fromm vine să completeze numărul medicilor care, pornind de la specialitatea lor, încearcă să dea o interpretare psihanalitică fenomenului literar. Propunându-și elucidarea mecanismului creator de mituri și legende primitive, care, după Fromm, ar constitui origina oricărei creații artistice, autorul se ocupă într-un prim capitol de esența limbajului simbolic. Acesta ar lua naștere în urma unui proces psihic de transfigurare, fapt care ajută pe individ atât la cunoașterea mai profundă a realității, cât și la crearea unui panou psihic de protecție. Limbajul simbolic ar fi numitorul comun al visurilor, legendelor și miturilor. Urmărirea, disecarea lui, ocupă următoarele cinci capitole. Se insistă îndeosebi asupra cercetării visurilor, pe baza unui material bogat, extras atât din experiență, cât și din literatură, pe care autorul îl analizează opunându-se parțial interpretărilor lui Freud și Jung. Renunțând la exclusivismul celor doi savanți, Fromm constată complexitatea interacțiunilor care deconectează fenomenul de visare, insistând asupra importanței mediului concret, unic, de la care pornește acest fenomen. Metoda elaborată de autor vizează întrepătrunderea sferelor conștient-inconștient și individ-societate. Demonstrând că visul nu este numai — cum susținea Freud — manifestarea instinctului sexual, și că poate să ajungă la sinteze mai cuprinzătoare decât gândirea normală, autorul găsește unele procedee comune ale genezei visurilor, ale miturilor și ale basmelor. Astfel și-a fundamentat teza după care miturile nu sînt doar reflecții instinctuale, ci intrupări spirituale superioare. Într-un ultim capitol, Fromm analizează cauzele complexe care au dus la crearea romanului *Procesul* de Kafka, precum și la încheierea unor mituri concrete cum este cel al lui Oedip, al facerii lumii, ritualul sabatului, basmul *Scuișța roșie*. Investigațiile mișaloase adîncesc pe baza fundalului psihic și prin prisma unor argumente exacte amploarea umană a acestor opere. Mai limitată este metoda autorului la analiza basmului *Scuișța roșie*. Cu toate că abuzează uneori de limitări excesiv de riguroase, cartea lui Fromm, introducînd o metodă comparativ-analitică nouă în studiul literaturii, este o inițiativă lăudabilă, care mărește sfera de informare a cercetătorului literar.

Horsy-Helge Fassel

*Studii de folclor și literatură*, Editura pentru literatură, București, Studii de folclor, 1967, 750 p. (Rd. resp. Iordan Datcu).

Apariția unui volum cuprinzător de „Studii de folclor și literatură” în cadrul unei acțiuni vaste de promovare a cărții de folclor în ultima perioadă ridică unele probleme pentru cercetătorul fenomenului folcloric și literar.

Cu profil inegal, volumul însumează diverse studii, rezultate științifice ale cercetărilor unor cunoscuți sociologi, istorici, etnografi, folcloriști, literați ș.a.

Accepția termenului de *folclor* avută în vedere de editori este largă. Studii propriu-zise de literatură lipsesc. Titlul însuși al volumului ar putea fi adus în discuție. Varietatea unghiurilor de vedere în cercetarea folclorului pare a ilustra prin acest volum cîteva din principiile studierii științifice a folclorului. Presupunem deci că recenta apariție este o inițiativă în acest sens. Cea mai tînă disciplină din ramura științelor sociale, folcloristica a ajuns cu greu la respectarea unei metode în studierea fenomenului folcloric, abia după ce fusese un fel de arheologie

literară la romantici, o anexă a dialectologiei la lingviști și un capitol al sociologiei în sistemul unor sociologi<sup>1</sup>.

Primul pas spre o cercetare științifică în folclor este cunoașterea profundă a împrejurărilor sociale: „Viziunea de prim plan a contextului social în care are loc producția folclorică este strict necesară, oricare ar fi domeniul de creație populară pe care l-am cerceta”<sup>2</sup>.

Iată de ce volumul se deschide cu o pledoarie pentru un punct de vedere social în interpretarea ansamblului creației noastre populare (H. H. Stahl, *Folclorul și obiceiul pământului*). Încercarea de sociologie românească a lui Ernst Bernea privind *Nunta în Țara Oltului* se înscrie în directivele acestei recomandări metodologice. Un studiu introductiv care să clarifice intențiile editorilor lipsește. În compoziția volumului se resimte lipsa de orientare spre un obiectiv central. Cercetătorul nu poate urmări coordonarea studiilor pe anumite probleme, singura presupunere a intențiilor editorilor fiind cea amintită, de ilustrare a varietății posibilităților de cercetare a folclorului (dacă luăm termenul în sens foarte general) și mai puțin a literaturii.

Ne rețin îndeosebi atenția, din masivul volum, studiile de folclor literar. Al. I. Amzulescu tratează monografic *Balada populară în Muscel*, componentă a introducerii sintetice care prefătează volumele *Balade populare românești* scoase ulterior de autor. Folcloristul are în față, prin acest studiu, tabloul speciei într-o anumită zonă până în contemporaneitate. Meritul de a fi abordat pentru prima oară problema stadiului actual al baladei în circulația folclorică vie îi aparține. Se conturează prin lucrarea lui Al. I. Amzulescu perspective interesante viitoarelor cercetări ale speciei.

Pentru Ovidiu Bîrlea o mai strînsă legătură între cercetarea istorică, critică literară și cea folclorică este cu atât mai necesară cu cît, în genere, istoria și mai ales critica noastră literară, nu au putut urmări literatura în inspirația ei folclorică, cu excepția lui Eminescu. Mai multă lumină nu poate veni decît dintr-o cunoaștere adîncită a folclorului, ce trebuie studiat cu aceeași atenție ca și literatura cultă „Faptul că influența cea mai fructuoasă și cea mai puternică în *Țiganiada*, influența populară a fost neglijată de către cercetătorii literari din trecut și graba cu care au atribuit unor influențe străine ceea ce venea în chip evident din folclorul nostru oglindesc necunoașterea muzei populare care a fost poetului mereu călăuzită sigură”<sup>3</sup>.

Măiestria inegalabilă a *Țiganiadei* rezultă din altorea pe filonul puternic popular a influenței marilor opere clasice: „Sîntem în fața celei mai izbutite îmbinări între folclor și cultura clasică ce s-a realizat pînă acum într-o operă literară de mari proporții la noi” — ceea ce reclamă un studiu de largă sinteză a operei poetului care să clarifice locul și valoarea intrinsecă a *Țiganiadei*. Folcloristul încearcă să surprindă noutatea adusă de Budai-Deleanu prin epopeea sa în lărgirea preocupărilor de pînă atunci, în deosebi în domeniul creației populare. *Țiganiada* ar fi, prin comparație cu *Descrierea Moldovei* a lui Dimitrie Cantemir, „și ea o caracterizare etnografică a unui popor, realizată însă prin mijloacele creației poetice: este cea dintîi încercare de acest fel...”<sup>4</sup>. Contribuția snoavelor în realizarea epopeii eroic comice este pusă în evidență prin urmărirea unor aspecte ale conținutului acesteia în paralelă cu snoavele populare pe aceeași temă. În adîncirea acestei caracteristici a operei lui Ion Budai-Deleanu, semnalată doar de unii istorici literari, rezidă contribuțiile noi aduse de studiul lui Ovidiu Bîrlea.

Studiilor eminesciene li se adaugă investigațiile lui Eugen Todoran despre *Mitul românesc în poezia lui Eminescu*. Raporturile între mitul românesc și poezia lui Eminescu sînt deosebit de complexe, plecînd de la geneza miturilor explicată prin legile creației folclorice pînă la funcția de factor generator a mitului în creația

<sup>1</sup> Cf. Ovidiu Bîrlea, *Principiile cercetării folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor”, nr. 3, 1966, tom. 11.

<sup>2</sup> Vol. discutat, p. 25.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 498.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 512.

eminesciană, valoarea lui de simbol poetic. În concepția lui Eminescu mitul românesc reprezintă o viziune poetică, dar și filozofică. Problema aduce în discuție două caracteristici ale poeziei eminesciene pe care a ținut să le releve cercetătorul: romantismul și clasicismul, întâlnirea imaginației cu rațiunea.

Chiar dacă clasicismul este înțeles ca întoarcerea poetului spre vârsta folclorică a artei lui, această trăsătură nu poate fi o constantă a poeziei eminesciene. Romantismul poetului este trăsătura dominantă a creației sale, întoarcerea spre folclor decurgând în ultimă instanță de aici. Și alte aspecte ar putea adăuga cercetarea: îmbinarea elementului fantastic popular cu cel liric, subiectiv; adâncirea lirismului eminescian în viziune mitologic-folclorică asupra istoriei prin descrierea naturii; diferențierile: viziune mitologic-folclorică, viziune mitologic-eminesciană. Fără a fi propriu-zis studiu, lucrarea lui Vasile Voiculescu însumează considerații poetice asupra *Liricii populare*. Dominantele lirice ale literaturii populare românești sînt văzute de poet ca note originale impuse de poporul nostru în lirica universală.

O analiză selectivă a componentelor volumului a relevat dispersarea unei intenții meritorii de cumulare a studiilor despre folclor sub toate aspectele, din lipsă de coordonare și orientare în compoziția cărții. Cercetări științifice de certă valoare sînt înmănușiate fără să putem întrevădea o sistematizare a lor în baza vreunui criteriu.

Utile se dovedesc unele precizări metodologice, directive în cercetare, sugestii tematiche, interpretări necesare în noi analize.

Lucia Hopu

*Dictionnaire de littérature contemporaine*, Éditions universitaires, Paris, ediția a III-a, 1967.

Dicționarul realizat din inițiativa lui Pierre de Boisdeffre se înscrie, fără îndoială, în seria lucrărilor de sinteză asupra literaturii franceze de astăzi care urmăresc să ofere, alături de obișnuitele informații de istorie literară, ușor de întâlnit în numeroase ghiduri și dicționare informative, o imagine mai clară a principalelor tendințe din literatura și critica franceză actuală.

Alcătuirea dicționarului vedește urmărirea celor două obiective anunțate în prefață (informare monografică și sinteză), de unde și profilul său original, sensibil deosebit de tipurile obișnuite de dicționar.

Apărut acum în a treia ediție, dicționarul, realizat de un colectiv din care fac parte scriitori și critici literari de prestigiu (Pierre-Henri Simon, Alain Robbe-Grillet, R. M. Albères, Georges Lermnier, Hubert Juin ș.a.), coordonat de Pierre de Boisdeffre încearcă să surprindă, cu o evidentă preocupare de obiectivitate, mai ales în partea consacrată sintezelor, mișcarea vie a literaturii contemporane, din perspective variate. Unele sinteze care alcătuiesc un *Tableau de la littérature française au XX-e siècle*, se impun în mod deosebit prin bogăția ideilor și argumentarea punctelor de vedere propuse: R. M. Albères, *Le couple France-Étranger de 1900 à nos jours*; Pierre-Henri Simon, *Le roman français de Proust à Sartre*, Pierre de Boisdeffre, *Du roman d'aujourd'hui à la „crise du concept de littérature”*, Alain Robbe-Grillet, *Le „nouveau roman”*, Georges Lermnier, *Le Théâtre, aujourd'hui*.

Alegerea autorilor prezentați în o doua parte a dicționarului reflectă concluziile expuse în tabloul sintetic. Astfel, au fost lăsați deoparte scriitorii care, prin tendințele operei lor, aparțin unei perioade anterioare, fără ecou în prezent, și au

fost păstrați numai acela considerați reprezentativi pentru epoca noastră. Criteriul de selecție poate fi discutat, mai ales omiterea, cu unele excepții, a scriitorilor născuți înainte de 1900, dar aceasta nu afectează prea mult imaginea de ansamblu, convingătoare și obiectivă, asupra scriitorilor francezi contemporani.

Caracterizarea operei unui scriitor, în manieră eseistică, cu observații de sinteză și trasarea unor linii de evoluție, este precedată de o succintă notiță bibliografică și urmată de o bibliografie critică selectivă, uneori și de câteva opinii memorabile asupra scriitorului.

Rămânând în limitele unei lucrări de informare, *Dictionnaire de littérature contemporaine* reușește să fie un ghid deosebit de util pentru cunoașterea principalelor aspecte ale mișcării literare franceze de astăzi. Pentru noi interesul unei astfel de lucrări sporește și datorită preocupărilor tot mai serioase de a elabora dicționare literare care să constituie instrumente utile de cunoaștere a literaturii noastre.

L. Volovici

„Folia Linguistica”, tomus I, nr. 1—2/1967.

Este vorba de o nouă revistă de specialitate, organ al recent înființatei Societas Linguistica Europea, reunind sub auspiciile ei nume cunoscute și apreciate în întregul continent. Cuvîntul introductiv, semnat de L.L. Hammerich, relevă necesitatea strîngentă care a determinat apariția acestei reviste, ca periodic științific propriu lingvisticii europene. Sarcina principală, se afirmă, este ca ea să nu fie unilaterală, să cerceteze în ce măsură se poate aplica structuralismul la studiul evoluției. Dintr-o concepție superioară pornește și promisiunea că toate studiile ce vor fi publicate vor trata temele în lumina principiilor istorice.

Sumarul primului număr este bogat și variat. Petr Sgall se ocupă de încorporarea semanticii în descrierea limbii; Wolfgang Motsch de un aspect al adjectivelor atributive; Christoph Schwarze de gramatica transformatională a gradelor nominale din italiană; Irmgard Mahnken de opozițiile binare în domeniul fenomenelor prozodice; Charles L. Houk de prezentarea unei metode computazionale în geografia lingvistică; Eberhard Hermes de o problemă a predării limbii latine, iar Helmut Gipper și Arne Zettersten de țelul lingvisticii din 1924 comparat cu cel de azi și, respectiv, de situația lingvistică din insulele Tristan da Cunha.

În cele ce urmează vom insista mai îndelung asupra unui foarte interesant articol intitulat *Semantica metaforei*, semnat de Harald Weinrich, profesor la Universitatea din Köln. Cum indică și titlul articolului, este vorba de discutarea unor aspecte ale metaforei din punctul de vedere al unei semantici structurale. În acest scop, H. Weinrich pleacă de la luarea în considerare a interdependenței dintre context și cuvînt, subliniind strînsa legătură care există între metaforă și context, faptul că, o dată ruptă de context, metafora dispare. De unde și afirmația, plină de consecințe substanțiale, că „o metaforă nu este un simplu cuvînt; ci numai un fragment — oricît de mic — de text”. În continuare este analizat specificul determinării contextuale care duce la formarea metaforei. Sensul unui cuvînt presupune o anumită așteptare determinată. Cînd aceasta nu este satisfăcută, determinarea decurge într-o altă direcție decît cea presupusă; acest efect de surpriză e numit contra-determinare. De aici și definirea metaforei ca „un cuvînt într-un context contradeterminat”. O serie de considerații extrem de interesante și probante amplifică acest punct de vedere. Importantă și coincidînd cu multe observații ale esteticienilor este și constatarea că o metaforă nu poate fi

înlocuită prin nimic; într-un context, „există numai această singură metaforă și ea e exactă și adevărată”. Un sprijin foarte serios din partea lingvisticii acordat poeziei. În restul studiului, H. Weinrich discută pe larg problemele ridicate de metaforă și cimpurile de imagini (Bildfeld).

Foarte argumentate, observațiile lui H. Weinrich vin să aducă lumini clare dintr-o perspectivă precisă într-un domeniu aflat de contradictoriu cum este cel al metaforei.

*Dan Mănuță*